हिंदुस्थानी संगीत

अशोक दामोदर रानडे



डॉ. अशोक दा. रानडे लिखित ‘हिंदुस्थानी संगीत’ ह्या मराठी ग्रंथाची (मूळ प्रसिद्धी - नॅशनल बुक ट्रस्ट, दिल्ली २००६) सदर इ-आवृत्ती ‘डॉ. अशोक दा. रानडे मेमोरिअल ट्रस्ट’द्वारे २०२१ साली प्रकाशित केली आहे.

प्रकाशन : २०२१
प्रकाशक : डॉ. अशोक दा. रानडे मेमोरिअल ट्रस्ट
Email: adrtrust2018@gmail.com
Website: www.ashokdaranade.org

This e-edition of the Marathi book ‘Hindusthani Sangeet’ written by Dr. Ashok Da Ranade, (originally published in 2006 by National Book Trust, Delhi) is published by Dr. Ashok Da Ranade Memorial Trust, Mumbai in 2021.

Publication: 2021
Publisher: Dr. Ashok Da Ranade Memorial Trust, Mumbai
Email: adrtrust2018@gmail.com
Website: www.ashokdaranade.org

अनुक्रमणिका

हिंदुस्थानी संगीत

प्रास्ताविक

गंभीरपणे विचार करावयाचा म्हटल्यास हिंदुस्थानी अभिजात वा कलासंगीत आव्हानेच देत असते - मुख्यत: आपल्या अनेक, बहुविध आणि संपन्न सांस्कृतिक संदर्भांमुळे.

त्याचे असे आहे की आदिम, लोक, धर्म/भक्ति, जन या इतर पाच संगीत प्रवाहांनी काय काय देऊ केले ते न उमजले तर हिंदुस्थानी संगीतसंचिताचा कोणताही अभ्यास पुरा होणार नाही. अशा जाणिवेतूनच या पाच कोटींतील संगीतांनी पुरविलेल्या दुव्यांच्या आधारे एकंदर संगीतपरंपरेच्या डोहात बुड्या मारायला सुरुवात करून आता मला पंचवीसावर अधिक वर्षे लोटली! संगीत समग्रतेने समजावे या उद्देशाने जवळजवळ समान तीव्रतेने (पण कमी-अधिक यशस्वीपणे) मी संगीत शिकतो, शिकवतो, सादर करतो, आणि रचतो - कारण असे केल्याशिवाय भागणारच नाही.

भारत देशात इतक्या प्रतिभावंतांनी, एवढा दीर्घकाळ व इतके काम करून ठेवले आहे की मौलिक, म्हणजे पूर्णत: नवीन काही करणे असंभवच! तेव्हा प्रस्तुत प्रयत्न मौलिकतेचा दावा करत नाही याची नोंद घ्यावी. मला संगीतात लाभलेल्या काही अंतदृष्टी इतरांबरोबर वाटून घ्याव्या, शोधकांना हिंदुस्थनी संगीतातील काही रहस्यांची ओळख करून द्यावी यासाठी हा खटाटोप आहे.

इतिहास, उपपत्ति आणि सौंदर्यविचाराच्या पार्श्वभूमीवर केलेली हिंदुस्थानी कलासंगीताची ही चर्चा संगीत ऐकणाऱ्यांच्याही तारा जुळवायला साहाय्य करेल अशी आशा आहे!

अशोक दा. रानडे

१ भारतीय संगीत : कोटि व लक्षणे

हिंदुस्थानी अभिजात संगीताचा प्रसार कोणकोणत्या प्रदेशात झाला आहे ते पाहायचे ठरविल्यास भारताच्या राजकीय नकाशाच्या सीमा हादरतात - जणू काय त्यांच्यावर लादलेल्या बंधनांचा निषेध म्हणून! कारण साधे आहे. वापरल्या जाणाऱ्या सांगीतिक स्वरांची संख्या, संमत स्वरसप्तके, आवाज लावण्याच्या पध्दति, रूढ असलेली वाद्ये, उपयोगात येणारे ताल, प्रचलित सांगीतिक प्रतीके आणि संबंधित लोकांचे संगीतविषयक एकूण वळण - वगैरे कसोट्या लावल्या तर असे दिसते की या सर्वांमुळे तयार होणारा सांगीतिक नकाशा राजकीय मानचित्राला झुगारून देतो! खरे पाहता असे दिसते की अरब राष्ट्रे, अफगाणिस्तान, पाकिस्तान, इराण, बांगलादेश, मध्य आशियातील देश, तिबेट, नेपाळ आणि भारत या देशांतील संगीतात साम्य वाटते. हे प्रदेश व त्यातील रहिवासी यांना अलग ठेवणाऱ्या भौगोलिक-राजकीय सीमारेषा सांगीतिक साम्यामुळे धूसर होतात. म्हणूनच बऱ्याच संगीतविचारकांचे असे मत आहे की विलगतावादी, विखारी शक्तींना तोंड देण्यासाठी एक नवीन सांगीतिक नकाशा प्रचारात आणला पाहिजे. हा विचार जरी महत्त्वाकांक्षी वाटला तरी एवढे मात्र खरे की असल्या खटाटोपाने आपल्याला मानवाच्या संकलित वारशाची जाणीव होईल इतकेच नव्हे तर त्याविषयी आपल्या मनात अभिमान निर्माण होईल. हिंदुस्थानी संगीतसुध्दा अनेक भाषा बोलणाऱ्या, विविध धर्म आचरणाऱ्या बहुविध वंशांच्या प्रयत्नांचे फलित होय. म्हणून विचारावयाचा पहिला सवाल हा : हिंदुस्थानी कलासंगीत म्हणजे काय?

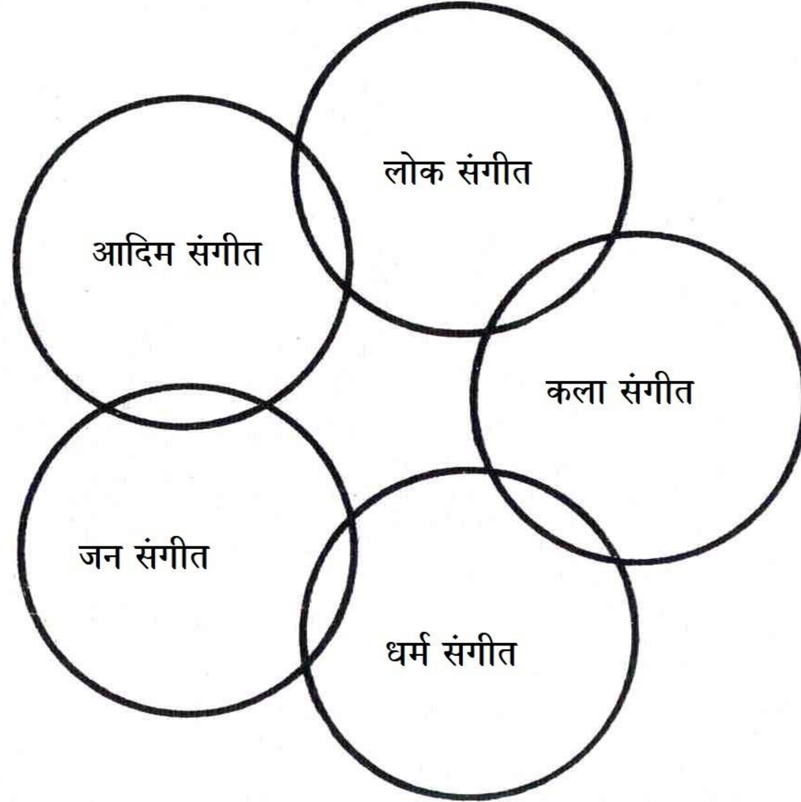
इतिहासाची साक्ष अशी की गोंधळवून टाकण्याइतक्या विस्तृत व विविध भारत देशाची ओळख पटून तो समजणे सोपे जावे यासाठी वांशिक, भौगोलिक, भाषिक, आणि धार्मिक निकषांवर अवलंबून राहणाऱ्या आक्रमकांनी हिंदुस्तान हा शब्द प्रथम व प्राचीन काळी वापरला. त्यांच्या नजरेत हिंदुस्तान मुख्यत: आर्य असून त्याचा विस्तार उत्तर भारतापुरता मर्यादित होता. नर्मदेच्या वरच्या बाजूचा आणि बंगाल, बिहार व ईशान्येचा प्रदेश वगळून त्यांचा हिंदुस्तान सिध्द होई. या भागांत बहुतेक वस्ती हिंदु धर्मीयांची होती. भाषिक दृष्ट्या, आजच्या संज्ञा वापरून बोलावयाचे तर या रहिवाशांचा व्यवहार इंडो-युरपीअन भाषांतून होत होता. ऐतिहासिक शक्तीच्या कार्यामुळे भारताची ही प्राचीन व्याख्या बदलली. उदाहरणार्थ, इ.स. ६०० ते इ.स. १२००च्या दरम्यान (आजच्या भारतीय संस्कृतीच्या बऱ्याच बाबी समजण्यासाठी हा कालखंड महत्त्वाचा ठरतो) हिंदुस्तान अधिकाधिक बहुवंशीय, बहुसांस्कृतिक, बहुभाषिक तसाच बहुधर्मीय बनत गेला. या कालापासून या देशाच्या सीमांमधे बंगाल, बिहार, महाराष्ट्र वगैरेंचा समावेश होऊ लागला. सर्व प्रकारची विविधता हे त्याचे लक्षण लक्ष वेधून घेऊ लागले.

आज जम्मू-काश्मीर, पंजाब, हरियाना, उत्तर प्रदेश, बिहार, पश्चिम बंगाल, आसाम, मेघालय, मिझोराम, त्रिपुरा, अरुणाचल प्रदेश, नागालँड, गुजरात, मध्य प्रदेश, ओरिसा आणि महाराष्ट्र या प्रदेशांत ज्या संगीतपध्दतीचा प्रसार आहे तिचा बोध हिंदुस्तानी या शब्दाच्या वापराने होतो. आधी सुचविल्याप्रमाणे अफगाणिस्तान, पाकिस्तान, बांगलादेश आणि नेपाळ हे देश म्हणजे आपण चर्चा करत असलेल्या पध्दतीच्या विस्तारित सीमा होत. अर्थातच हिंदुस्थानी पध्दतीत रूढ असलेल्या संगीतरचनांत या प्रदेशातील भाषा व बोलींचा कमी-जास्त उपयोग झालेला दिसतो. प्रस्तुत संगीतसंस्कृती विशिष्ट वंशांशी निगडित नाही. या पध्दतीत हिंदू आणि मुस्लिम धर्मांशी संबंधित कल्पनांचे पूर्ण मीलन झालेले दिसते, पण इतर धर्मांशी संबंधित बाबी कोणत्याही रीतीने निषिध्द मानल्या जात नाहीत.

कलासंगीत या शब्दाने कदाचित बाचकल्यासारखे होईल कारण सर्व संगीत कलात्मक असते या कल्पनेची आपल्याला सवय झाली आहे! इथे थोडे मागे वळून पाहणे फायद्याचे ठरेल. क्लासिकल हा इंग्रजी शब्द ब्रिटिशांनी अठराव्या शतकात वापरायला सुरुवात केली. प्राचीन ग्रीक व लॅटिन परंपरांतील नियमच आदिनमुने आदर्श मानून निर्माण होणाऱ्या ललितकला व वाङ्मय यांना उद्देशून ती संज्ञा वापरली जाई. ज्या कृतींना रोमँटिक म्हणता येईल त्या कृतींपासून वेगळ्या ठरणाऱ्या कृतींचे वर्णन करणे या संज्ञेमुळे जमावे हाही एक हेतु होता. पण हिंदुस्तानी अभिजात (म्हणजे क्लासिकल) संगीताचा भारत देशाच्या प्राचीन संगीताशी तसा जवळचा संबंध नव्हता. याशिवाय अभिजात म्हणजे वापराची दीर्घकालीन परंपरा किंवा विशिष्ट नियमांशी असलेले वा नसलेले बांधीलपण इ. कसोट्या लावायचे ठरविले तर भारत देशात रूढ असलेल्या पाचही संगीतकोटींना - आदिम,

लोक, कला, भक्ति, जन - या पाचांना अभिजातपणाचा दावा सहजपणे करता येईल! या व्यतिरिक्त आणखी एक बाब ध्यानांत घेतली पाहिजे. क्लासिकल या संज्ञेचा भारतीय संगीताच्या संदर्भात वापर करणाऱ्या आधीच्या लोकांचा अभिप्राय भारतीय संगीत कमी गतिशील व प्रगत आहे असाहि होता! अनेकदा, या लोकांनी भारतीय संगीताची तुलना पाश्चिमात्य परंपरेच्या नष्ट आणि अवशेषभूत प्राचीन संगीतांशी केली आहे. भारतीय संगीताच्या अपार विविधतेमुळे आपल्या स्वत:ला परिचित कल्पना, संज्ञा व उपपत्ती पाश्चात्त्यांनी लागू करणे नैसर्गिक होते, पण नेमके अर्थ व आशय ध्यानी घेतले तर यांतून आकाराला आलेले दृष्टिकोण न्याय्य ठरत नाहीत. नवे, ब्रिटिशप्रणीत शिक्षण घेतलेले भारतीय लेखक व विचारवंतही क्लासिकल हीच संज्ञा वापरत राहिले, पण हा केवळ रेंगाळत राहणाऱ्या वसाहतवादाचा पुरावा होय. मात्र असे असले तरीही, आज अभिजात संगीत ही योजना शब्दांचा सैल वापर आहे हे जाणून जर 'म्यूझिक क्लासिकल' म्हणजे 'कलासंगीत' असे मानावयाचे ठरविले तर वरील तपशील ध्यानी घेणे गरजेचे आहे.

सुदैवाने आज परिस्थिती बदलली असून अधिक विचारपात्र दृष्टीकोण शक्य आहे. संबंधित प्रश्न स्पष्ट व्हावा म्हणून पुढे कलासंगीताच्या खास लक्षणांचा विचार नंतर करण्यात येईलच. पण कोणतीही एखादी संगीतकोटि प्रत्यक्षत: आपल्या विचारांत नसली तरीही तिच्याविषयी तुच्छता न बाळगता आपल्या आस्थेचा विषय होणाऱ्या संगीताचे विवेचन करण्याची भारतात विशेष खबरदारी घेतली पाहिजे. कारण सर्व संगीतकोटींची न्याय्यता समान आहे व प्रत्येकीचे आपापले असे प्रयोजनही आहे. आपण वापरत असलेल्या संज्ञावलीत भोवतालच्या विविधतेविषयीच्या या आपल्या आदराचे प्रतिबिंब पडले पाहिजे.



चर्चेच्या या टप्प्यावर आपल्या संगीतपरंपरांच्या एकंदर चौकटीकडे थोडे लक्ष देणे गरजेचे आहे. आजच्या भारतात संगीतनिर्मिती करणाऱ्या संगीतसंस्थांची संख्या प्रचंड म्हणण्या इतकी विपुल व थक्क करण्याइतकी विविध आहे. गायक-वादक, रचनाकार, साथ-संगतकार इ.चा यांत समावेश होतो. आणखी काही बाबीही ध्यानात घेण्यासारख्या आहेत. भारताची लोकसंख्या जगाच्या संख्येच्या जवळजवळ १६ टक्के आहे. अनेक शतके - तसेच मोठ्या संख्येने, जगातील आठ मुख्य धर्मांच्या पाईकांनी भारत देशास स्वगृह मानले आहे. विकसित म्हणून मान्य झालेल्या भाषांची संख्या भारतात १८ आहे, तर

आजपर्यंत १८०० बोलींची गणना करण्यांत आली आहे. शिवाय यात भर आहे २० नगरे, ४००० शहरे आणि नियमित वस्ती असलेली साडेपाच लाख खेडी! आजची आकाशवाणी जवळजवळ ९८ टक्के लोकसंख्येपर्यंत पोचते व दूरदर्शनही फार मागे नाही. मुद्दा असा की या एकंदर परिस्थितीत सर्व कोटींचे संगीतप्रवाह देशात शतकानुशतके वाहत राहावे याचे नवल नाही.

सर्व भारतीय संगीतकोटींना भारतांत दीर्घ परंपरा आहे आणि म्हणून अ-नागरी संगीतकोटींचे वर्णन पाश्चिमात्यांना अनुसरून 'पारंपरिक' असे करणे स्वीकारार्ह नव्हे. या पार्श्वभूमीवर कलासंगीताव्यतिरिक्त ज्या पाच संगीतकोटी भारतात भरभराटीस आल्या आहेत त्यांचे संक्षेपाने वर्णन करणे आवश्यक ठरते. मग निर्माण होणाऱ्या चौकटीत हिंदुस्तानी कलासंगीताचे विवेचन करणे इष्ट ठरेल.

आदिम संगीत

आपले लक्ष आकर्षून घेणारी पहिली कोटि आदिम संगीताची होय. अनेक ऐतिहासिक कारणांनी आदिम या संज्ञेच्या फक्त एका अर्थच्छटेवर भर देऊन ती संज्ञा वापरली जाते. घटक व त्यांची रचना प्राथमिक स्वरूपाची असणे म्हणजे आदिम असे बहुधा मानले जाते. हा वापर जर टाळला तर या संज्ञेने काही विशिष्ट सांगीतिक अनुभव देणाऱ्या सांगीतिक लक्षणांचे फार नेमकेपणे सूचन होईल. असे केल्याने आदिम संगीत हे केवळ आदिवासी वा वनवासी वा गिरिजनांच्या जमातींनी निर्माण केलेले नसते असे ध्यानात येईल. पुढे नोंदलेल्या, वा त्यासारख्या इतर संगीतविशेषांचा आढळ फक्त आदिवासी जमातींच्या संगीतातच नेहमी होतो असे जरी म्हटले जात असले तरी शहरांत वा नगरांत नागरी लोकसमूहांनी निर्माण केलेल्या संगीतातही हे विशेष आढळतात असे लक्षात आल्याशिवाय राहणार नाही. म्हणूनच एक प्रकारचे विरोधाभासात्मक विधान इथे करावेसे वाटते : आदिवासी जमातींचे सर्व संगीत आदिम नसते, पण आदिवासी नसलेल्या लोकांचे काही संगीत आदिम असते! उदा. नागरी निर्मितीचे डिस्को वा रॅप संगीत हे आदिम होय, तर गोंडांच्या एखाद्या विवाहगीताच्या रचनेत व सादरीकरणांत इतकी गुंतागुंत असते की तेवढ्यापुरते का होईना, त्या गीताला आदिम म्हणणे अशक्य. विशिष्ट संगीतातून लाभणारा अनुभव काय प्रकारचा आहे व त्या त्या संगीताचे बांधणीचे मुख्य विशेष कोणते याचा विचार संगीताची ओळख पटविण्यासाठी करावयाचा असतो. हे ध्यानात ठेवले की एकूण मामला गोंधळवणारा नाही हे पटेल.

प्रमुख लक्षणे :

आदिम संगीताच्या बहुतेक उदाहरणांत गाणे, नाचणे व वाद्ये वाजविणे एकत्र येतात. केवळ नाच वा गाणे म्हणता येईल असे आदिम संगीत सापडणे विरळा. नेहमीच्या पध्दतीने असे संगीत समजून घेणे वा त्याचा आस्वाद घेणे अवघड ठरण्याचा संभव असतो. भारतीय जनजीवनाचे नियमन करणाऱ्या तीन चक्रांना प्रतिसाद देण्याच्या गरजेमधून आदिम संगीताचे संयोगी रूप सिध्द होत असावे. दिवस-रात्र, ऋतू व जन्म-मृत्यु या तीन चक्रांचे इथे स्मरण करावे. या चक्रांना प्रतिसाद देण्याच्या जादा जबाबदारीमुळे आदिम संगीत केवळ संगीत हवे म्हणून अस्तित्त्वात येत नाही. निसर्ग धरून इतर उच्चतर शक्तींना उद्देशून ते सादर होते असे खात्रीने वाटते. या संगीताचे हे आवाहक प्रयोजन त्याच्याशी निगडित धर्मकांडातही दिसून येते : आदिम संगीताच्या निर्मितीत, सादरीकरणात तसेच त्याच्या रक्षणातही कर्मकांडाचा आढळ होतो.

आदिम संगीत म्हणजे सर्वांकरता, सर्वांसाठी व सर्व प्रसंगांसाठी असणारे संगीत असे म्हटल्यास अतिशयोक्ति होणार नाही. प्रस्तुत संगीत निर्माण केले जात असता सर्वांनी या ना त्या नात्याने सहभागी होण्याची अपेक्षा इतकी असते की आदिम संगीतात वेगळा असा श्रोता नसतो असे म्हटले पाहिजे. केवळ ऐकण्यांत गुंतणे क्वचितच! एकूण समूहाची भूमिका इतकी महत्त्वाची असते की संगीत निर्मितीची जबाबदारी एकट्यादुकट्या रचनाकारावर नसून विशिष्ट सांस्कृतिक गटावर असते असे म्हटले जाते. सर्वसाधारणत: असे दिसते की मानवी जीवनाच्या सामूहिकतेच्या अंगावर भर देणाऱ्या घडामोडींमध्ये समूहाला एकत्र बांधणाऱ्या घटकाची कामगिरी लयीकडे सोपविलेली दिसते. म्हणूनच अगदी नैसर्गिकपणे, आदिम संगीतात सुरावटीपेक्षा लयीला जास्त वाव मिळतो, इतकेच नव्हे तर अनेकदा या संगीतातील लयीचे अंग सुरावटींपेक्षा अधिक आकर्षक असते.

एकंदरीने पाहता आदिम संगीतात संगीतापेक्षा गीताला जास्त महत्व असते, आणि तरीही आदिम गीत नेहमीच्या गीताच्या व्याख्यांना उतरेल अशी हमी देणे अवघड आहे, कारण या कोटीत वापरले जाणारे निकषच निराळे असतात.

आदिम संगीताच्या निर्मितीत, ग्रहणात वा आस्वादात काही निश्चित कसोट्या वापरल्या जात असतात आणि त्यामधे गोडवा मोडतोच असे नाही! या बाबीकडे मुद्दाम लक्ष खेचले पाहिजे कारण बहुसंख्य लोकांची पक्की समजूत अशी दिसते की संगीत म्हटले की ते अपरिहार्यपणे मधुर, गोड वगैरे असते व तसे ते हवेच! चांगले अन्न नेहमी गोड असावे या म्हणण्यात जितके तथ्य तितकेच संगीत गोड असलेच पाहिजे या आग्रहात! आदिम संगीतात ध्वनि हा ध्वनि म्हणूनच महत्त्वाचा मानला जातो. भाषा इ. ध्वनीच्या इतर व्यवहारांत ध्वनि जर अर्थपूर्ण असेल तरच पसंत केला जातो - याच्या काहीसा विरुध्द प्रकार आदिम संगीतात आढळतो असे म्हटल्यास हरकत नाही.

बऱ्याच वेळा आदिम संगीत स्वत:पेक्षा बाहेरच्या, दुसऱ्या कशाचे तरी प्रतिनिधित्व करते आणि अशा परिस्थितीत एक प्रकारच्या प्रतीकात्मतेने ते भरलेले दिसते. काही बाबतीत ते दैनंदिन जीवन व त्याच्या विविध अंगांना लगटून राहते. एक वेधक परिणाम असा की संगीत निर्माण करण्यासाठी साधारण वस्तु व क्रिया योजल्या जातात. ऐकण्याच्या क्रियेला संगीतात मोक्याचे स्थान मिळणे साहजिक असते, पण आदिम संगीतात स्पर्श-संवेदनेलाही जागा असते. उदाहरणार्थ, एकमेकाचे हात धरणे, पायांनी जमीन इ. वर आघात करणे, शरीरावर हातांनी थोपटणे, वगैरेंना आदिम संगीतात वाव असतो, इतकेच नव्हे तर अंतिम परिणामांत त्यांचा भरीव वाटा असतो.

लोकसंगीत

ढोबळपणे बोलायचे तर असे म्हणता येईल की भारतात जितके भाषिक विभाग आहेत तितकी लोकसंगीतेदेखील आहेत आणि म्हणूनच अनेक संशोधक आता भारताविषयी बोलताना अनेक लोकसंगीतपरंपरांकडे लक्ष वेधणे पसंत करतात. मात्र सर्व प्रादेशिक परंपरांना काही विशेष समान असल्याचे आढळते. यावरून लोकसंगीत या कोटीच्या अखिल भारतीय स्वरूपाकडे, आणि त्याचबरोबर भारतीय संस्कृतीच्या एका विशेष एकात्मतेकडे आपले ध्यान आकर्षित होते.

आदिम संगीताबरोबर तुलना करता लोकसंगीत ही कोटी स्वरधुनीने व्याप्त गीतांनी प्रभावित झाल्याचे जाणविते. गीताची तंत्रशुध्द व तपशीलवार व्याख्या फार गुंतागुंतीची ठरेल. पण गीताची दोन प्रमुख लक्षणे सहज लक्षात राहण्यासारखी आहेत : एक म्हणजे गीतात दीर्घ, अखंड ध्वनि हवा आणि दुसरे म्हणजे ते गुणगुणण्यासारखे हवे.

लोकसंगीतात वाद्यसंगीताचा संचार एक प्रकारे सर्वत्र असतो. पण ते सर्व वेळी असूनही त्याला आविष्कारस्वातंत्र्य मात्र नाही असे म्हटले पाहिजे. बहुतेक वेळी गायक वा नर्तकाच्या साथीसाठी वाद्ये अवतरतात. वाद्ये संगीताचा एकल आविष्कार करत असतात तेव्हाही मुळात गाणारा आवाज जे करतो त्याचीच नक्कल वा पुनरावृत्ति करण्याची त्यांची धडपड चालू असते. इतकेच नव्हे, तर बहुतेक वेळा वाद्यांची सांगीतिक महत्ता ठरविण्यासाठी एखादे वाद्य कंठसंगीताच्या किती जवळ जाऊ शकते हाच निकष लावला जातो.

निर्मिती, सादरीकरण, ग्रहण आणि बहुधा संरक्षण या सर्व बाबतीत लोकसंगीतात सामूहिकतेची सत्ता असते. सामाजिक रूढी, भौगोलिक स्थान, भाषा वगैरे बाबतीतील समानतेच्या बंधनांनी संघटित झालेल्या, एकाच व्यवस्थेत गुंफल्या गेलेल्या विशिष्ट मानवी समूहाच्या सामाईक वापरासाठी लोकसंगीत असते. संबंधित लोकांचा सामुहिक आविष्कार म्हणूनच लोकसंगीताचा उगम होतो, अभिसरण होते तेही याच कारणाने आणि त्याचा एकंदर व्यवहार चालतो तोही एक सांस्कृतिक उद्गार म्हणून.

लोकसंगीतातील अनेक प्रकार काही असांगीतिक जीवनव्यवहारांशी निश्चितपणे निगडित असतात. उदाहरणार्थ, भारताच्या अनेक भागांत पिकाची कापणी, धान्य कांडणे वगैरे कामकाजाशी गाणी संबंधित असतात. ही लोकसंगीताची कार्यबध्दता होय. यामुळे एक बाब स्पष्ट होते ती अशी की विशिष्ट काम व संगीत यांचा संबंध म्हणजे केवळ मानसिक पातळीवरचे संदिग्ध सहअस्तित्व वा एकत्र येणे नसते. त्यांचा परस्परसंबंध केवळ सूचकतेपलीकडे जाणारा व अधिक मजबूत असतो. बऱ्याच वेळा या असांगीतिक जीवनव्यवहारामुळे विशिष्ट लोकसंगीताला प्रयोजनच नव्हे तर नेमकी बांधणीही मिळते. परिणामत: ते संगीत जास्त प्रत्यक्ष बनते व त्याची तत्काल-आवाहकता अतुलनीय वाटते.

अनेक वेळा असे म्हटले गेले आहे की लोकसंगीताला आदि व अंत नसतो. विशिष्ट सांस्कृतिक समूहाचे प्रातिनिधिक आविष्करण म्हणून पाहताना त्याचे जे अखंडत्व जाणवते त्यावर भर देण्याकरिता बहुधा असे विधान केले जात असते. स्थल-कालाच्या अक्षांवर सांस्कृतिक समूहांची नेमकेपणे स्थापना करता येणे दुर्मिळात जमा असते. या कारणाने, समूहाबरोबर निगडित

लोकसंगीतही अखंडपणे वाहते राहिले असून ते अनादि-अनंत आहे असे विधान केले जाते. मात्र सर्वसाधारण समज असतो त्यापेक्षा लोकसंगीत बदलते असते, पण जरा निवडकपणे. म्हणजे असे की त्याची काही अंगे सहज बदलतात तर काही बदलाचा स्वीकार करण्यांत बरीच खळखळ करतात. उदाहरणार्थ, जास्त करून मनोरंजक वाटणारे त्याचे पैलू धार्मिक व धर्मविधींशी संबंधित पैलूंपेक्षा लवकर बदलतात. खास सांगीतिक विशेषांविषयी बोलावयाचे तर, त्याच्या लयींत, सुरावटी वा चालींपेक्षा उशीरा फरक पडतो. लोकसंगीतशास्त्र, संस्कृतिसंगीतशास्त्र आणि इतर तत्सम अभ्यासक्षेत्रे लोकसंगीताच्या बदलाच्या प्रक्रियेचा अधिक खोल विचार करत असतात.

अनेक कारणांनी विशिष्ट समूहाचे लोकसंगीत विशिष्ट कालखंडातील कलासंगीताबरोबर दुहेरी नाते ठेवत असते. संबंधित कलासंगीताचे काही निवडक विशेष लोकसंगीतात झिरपतात वा खुद्द लोकसंगीतकारच काही विशेष उचलण्याचे वा ते आपलेसे करण्याचा कसोशीने यत्न करतात. उलटपक्षी, लोकसंगीताचे काही विशेष साफसूफ करून आपल्या तयार व्याकरणात त्यांचा कलासंगीताने समावेश केल्याची उदाहरणेही इतिहासात विपुल आहेत. ही सांगीतिक देवाणघेवाण कोणत्याही जीवंत संस्कृतीत नेहमी होत राहणाऱ्या संगीताभिसरणाचा एक भाग होय. कोणत्याही एका प्रसंगामुळे वा व्यक्तिमुळे अशी घटना घडली वा ती रोखली गेली असे म्हणता येत नाही. म्हणूनच कलासंगीत व लोकसंगीत यांचे आपापले विशेष एकमेकांत आढळतात. उदा. लोकसंगीतात राग सांपडतात तर लोकसंगीताची चलने वा लगाव कलासंगीतकारांच्या संगीतसंचांत दिसून येतात. मात्र म्हणूनच, या दोन कोटींमधे गोंधळ करण्यास पुरेसे कारण नाही!

एखादा सांस्कृतिक समूह व त्याचे लोकसंगीत यांचे नाते इतके निकटचे असते की लोकसंगीत म्हणजे त्या त्या समूहाचा राष्ट्रीय आविष्कार होय असे म्हटल्यास न्याय्य ठरेल. उदाहरणार्थ, इंग्लंडचे लोकसंगीत हे त्या देशाचे खास संगीत ठरेल, सर्वसाधारणत: राष्ट्र हे राजकीय व सांस्कृतिक दृष्ट्या एकसंध देश मानला जात असल्याने लोकसंगीत हे राष्ट्रीय संगीत मानले जात असावे. पण भारतात मात्र प्रत्येक प्रांताचे स्वत:चे लोकसंगीत असूनही सर्व प्रांत मिळून एक राष्ट्र बनते. भारतीय लोकसंगीते म्हणूनच त्या त्या प्रदेशाची वेगळी ओळख पटविणारी संगीते असतात. राजकीय व्यवस्थेतील सोपानपरंपरेत प्रदेशाची कशीही जागा असली तरी सांस्कृतिक दृष्ट्या एकसंधता असलेला कोणताही प्रदेश राष्ट्र होय असे मानले तर लोकसंगीत हा राष्ट्रीय आविष्कार होय असे विधान करण्यास हरकत नाही.

अपेक्षेप्रमाणे, लोकसंगीतात भाषा व वाङ्मय या दोहोंना अर्थपूर्ण भूमिका मिळतात. कथा आणि गीते यांना एकत्र आणून गीतमालिकांची वा त्यासारख्या समूहाची निर्मिती होते व लोकसंगीताच्या एकूण संचांत एक आगळी भर पडते.

भक्तिसंगीत

भारतात अनेक धर्मपरंपरा नांदल्या आहेत आणि त्यांनी धार्मिक तत्त्वज्ञान, उपासना विधी, धार्मिक तत्त्वांचा प्रसार इ. उद्दिष्टांनी संगीताशी हातमिळवणी केली, आणि त्यातून धर्मसंगीत ही एक व्यापक कोटी निर्माण झाली. धर्मसंगीत कोटीचे सर्वात प्रभावी आणि प्रचलित अंग म्हणजे भक्तिसंगीत. भारताच्या विविध प्रांतांतल्या संतकवींच्या व त्यांच्या अनुयायांच्या कार्यामुळे भक्तिसंगीत म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या संगीताचा उदय झाला. पहिली बाब अशी की संतकवी म्हणजे कवी व संगीतरचनाकारही असणारे हे संत विष्णू वा शंकर या दैवतांचे भक्त होते. कालांतराने अर्थात् मान्य दैवते व पंथ यांच्या संख्येत भर पडली. संतकवींनी हजारो गीते केली, गायली व मौखिक परंपरेने ती पुढे पोचवली. ही गीते देशाच्या वारशाचा भाग बनली. समान भावनेतून होणाऱ्या वर्तमानकालीन प्रयत्नांनाही आदिनमुना म्हणून उपयोग होतो.

सहज ओळख पटण्यासारख्या बांधणीच्या काही लक्षणांचा भक्तीसंगीतात आढळ होतो. या कोटीतील रचनांच्या शेवटच्या ओळीत नेहमी रचनाकाराचे नाव गुंफलेले असते. गुरुचे वा इष्टदेवतेच्या नावाचाही उल्लेख होतो. प्राकृत (म्हणजे संस्कृतपेक्षा वेगळ्या!) या सर्वसामान्य संज्ञेने ज्यांचा बोध होतो त्या वेगवेगळ्या प्रांतिक भाषांत या संगीतरचना असतात. या भाषांच्या समूहाला देशीभाषा म्हणतात. या भाषांच्या काही अंगभूत गुणांमुळे देशीभाषा संगीताला जास्त अनुकुल आहेत असे तज्ज्ञांचे मत आहे.

अपेक्षेनुसार संतकवींनी वापरलले छंद इ. प्राकृत उगमाचे आहेत. विलक्षण विविधतेशिवाय प्राकृत छंदपरंपरेचे वैशिष्ट्य असे की ते अतिशय लवचिक असतात. संगीतरचनेच्या संदर्भात हा विशेष महत्त्वाचा ठरतो. सुट्या शब्दांना विनासंकोच खेचणे, चरण मध्येच तोडणे, चरणांची लांबी कमी-अधिक करणे वगैरे लक्षणे रचनाकार व गाणाऱ्यांना बरेच स्वातंत्र्य देतात.

या कोटीत वापरण्यात येणारे लयबंध विस्तृत नसतात आणि बऱ्याच नेमकेपणे अनेकांनी वर्णन केल्याप्रमाणे ते बहुधा ध्यान खेचणारे असतात. उदा. बहुतेक वेळा ते चार मात्रांचे (वा चार मात्रांच्या काही पटींत) असतात. अशा रीतीने तयार होणाऱ्या लयबंधांची आवर्तने ध्यानात येणे सोपे असते. आम जनतेपर्यंत पोचावयाचे तर चालींपेक्षा लयी जास्त परिणामकारक ठरतात या सांगीत सत्याची खात्री पुन्हा पुन्हा अनेक संगीतसंस्कृतींनी करून दिली आहे.

चालीसुध्दा जनसामान्यांना रुचाव्यात यास भक्तिसंगीत अग्रप्राधान्य देते. अनेकदा भक्तीसंगीताच्या चालींत धुनराग म्हणता येतील अशा सुरांच्या बांधण्या आढळतात. राग म्हणून संमत असलेल्या बांधण्यांपेक्षा व्याकरणी नियम कमी जाचक, व शिवाय ओळखण्याजोग्या ठराविक, व वारंवार येणाऱ्या सुरावटींची योजना हे धुनरागांचे विशेष म्हणता येतील. दुसरी बाब अशी की विशिष्ट प्रदेशांत उगम पावल्याने वा त्या भागांत जास्त प्रचार असल्याकारणाने ज्या रागांना प्रादेशिक राग म्हणतात त्यांच्याशी धुनरागांचे बरेच साम्य असते. उदा. पहाडी, काफी, देस, मांड इ. रागनामांवरून त्यांचे प्रादेशिकत्व सहज ध्यानात येईल. याशिवाय भक्तिसंगीत देशभर प्रचार असलेल्या ऋतुसंबध्द रागांचा वापरही करत असते. उदा. मल्हार, देस, वा हिंडोल रागांचे स्मरण होईल.

या कोटीत एकल व सामूहिक सादरीकरणांचे सुयोग्य मिश्रण असते. परंपरेने घालून दिलेल्या अलिखित प्रघातानुसार श्रोतेही संगीतनिर्मितींत सहभागी होत असतात. देवतेचे नाव वारंवार उच्चारणे, गुरु वा देवेतेच्या नावांचा जयजयकार करणे इ.साठी सर्व श्रोतृसमुदाय जोरदाररीत्या सामील होतो. नियमित व ध्यानात घेण्याजोगे समूहाचे सहभाग संगीताची तीव्रता वाढवितात.

या कोटीत वापरलेली वाद्ये लयस्पंदांची निर्मिती करणारी म्हणून मनावर ठसतात. तसे पाहता सुरावट पुरविण्याकरिता योजलेल्या वादयांमधूनसुध्दा (उदा. तंतुवाद्ये) आधारस्वन व सुरावटीखेरीज बऱ्याच वेळा लयस्पंदांची निर्मिती होत असते. त्याच प्रमाणे या कोटीतील वाद्ये बारकावे, सूक्ष्म परिणाम वा शिष्टसंमत ध्वनींपेक्षा ढोबळ परिणामांकडे झुकलेली असतात. अनेक संगीतकार म्हणतात त्याप्रमाणे भक्तिसंगीतवाद्यांची फारशी निगराणी वा देखभाल करावी लागत नाही!

भारतीय भक्तिसंगीत सामान्यत: दोन प्रवाहांत खळाळते : एक कलासंगीताशी जवळीक ठेऊन असते, तर दुसरे लोकसंगीताशी.

जनसंगीत

एखाद्या समाजात शेजारी-शेजारी नांदणाऱ्या व परस्परांवर प्रभाव पाडणाऱ्या अनेक उप-संस्कृतींची निर्मिती म्हणजे जनसंगीत अशी एक व्याख्या करता येईल. स्थलांतर करणाऱ्यांच्या नव्या लाटा, विशिष्ट राजकीय वाद वा पंथाचे वाटणारे तात्पुरते आकर्षण, नवीन सांगीतिक फॉर्म्यूला एकाएकी समोर येणे ही जनसंगीताच्या निर्मितीची काही ढळढळीत कारणे होत. मध्यमवर्गाची वाढ आणि शहरीकरणाच्या प्रक्रियांचा वेग वाढणे यांचाही जनसंगीताच्या भरभराटीत हातभार लागतो. मनोरंजन हवे या मागणीचा दबाव वाढला की मनोरंजनाचा एक व्यवसाय होतो. लोकसंख्येची वाढ व लोकसंख्येचे नवे वितरणही सर्वसाधारणत: जनसंगीताचे उत्पादन व प्रसार यांना उत्तेजक ठरते.

या कोटीवर जन-संज्ञापन-माध्यमे आपला प्रभाव पाडतात. माध्यमांत वापरली जाणारी भाषा, त्या त्या भाषेला मिळणारा वाव व वेळ, प्रक्षेपणाच्या उपलब्ध सोयी वगैरे बाबी जनसंगीताचे रूप व आशयही निश्चित करतात.

जनसंगीत अगदी उघडउघड आश्रयदात्याच्या कलाने जाणारे असते. परिणाम असा की इतर कोणत्याही संगीतकोटीपेक्षा या कोटीच्या संगीतात आश्रयातील बदल लगेच प्रतिबिंबित होतात. याशिवाय इतर कोणतीही कोटी जनसंगीताइतकी बाजाराच्या अर्थशास्त्राचे नियम कसोशीने पाळताना दिसत नाही. मागणी व पुरवठा, वितरणव्यवस्था तसेच फायद्याचे प्रमाण इ.ची भूमिका या कोटीत जोरदार असते.

जनसंगीताचे लक्ष्य ठरणारा श्रोतावर्ग फारसा चोखंदळ वा निवडक नसतो आणि जन या शब्दाने ग्राहकांचा काहीसा सरमिसळ वर्ग दाखविला जातो. फॅशन, ऐकणाऱ्यांच्या तात्पुरत्या आस्थांचे वा अनास्थेचे विषय या संगीताच्या सर्व अंगांचे नियमन करतात. एकंदरीने विचार करता या संगीताबाबत सौंदर्यशास्त्रीय नव्हे तर समाजशास्त्रीय व संस्कृतिशास्त्रीय निकष जास्त विचारात घेण्यासारखे ठरतात.

कलासंगीत

पुढे हिंदुस्तानी कलासंगीताची अधिक तपशीलांत चर्चा करावयाची आहे. मात्र विवेचनाच्या या टप्प्यावर कलासंगीताची ठळक लक्षणे नोंदविणे फायद्याचे ठरेल. यामुळे इतर संगीतकोटींचे कलासंगीताशी असलेले साम्यभेद उठून दिसतील.

या कोटीतले संगीतकार हेतुपूर्वक सौंदर्यपूर्ण वा कलात्म उद्दिष्टे पुढे ठेवून यत्न करतात. यामुळे श्रोत्यांकडूनही कलेचा आस्वाद घेतला जावा अशी त्यांची अपेक्षा असते. हिंदुस्तानी कलासंगीताच्या मैफलीत श्रोत्याने कोणत्या कसोटीला उतरावे लागते विचारल्यास 'योग्य वेळी, संमत मार्गाने वाहवा देणे / न देणे' ही ती कसोटी होय असे म्हटल्यास अतिशयोक्ती होणार नाही.

कलासंगीतास वेगळे ठरविणारे एक खास लक्षण असे की त्यांत एकाच वेळी दोन प्रवाह वाहत असतात : एक प्रयोग-परंपरेचा, व दुसरा विद्वत्-परंपरेचा होय. प्रयोग-परंपरा प्रत्यक्ष सादरीकरणाशी निगडित असते, तर विद्वत्-परंपरा संगीतव्यवहाराचे नियमन करू पाहणारे नियम बनविते, त्यांची व्यवस्था लावते व त्यांची नोंदही करते. एकंदरीने पाहता प्रयोगपरंपरा नेहमीच विद्वत्-परंपरेस मागे टाकते. कोणत्याही भाषेचे साहित्य व व्याकरण यांच्या बाबतीतल्या घडामोडीशी या क्रियेचे साम्य असते.

केवळ वा मुख्यत: श्रव्यसंवेदनेतूनच आपल्याला हवे ते आविष्कृत करण्यावर कलासंगीताचे लक्ष केंद्रित असते. त्यामुळे लोक वा आदिमसंगीतापेक्षा ते अमूर्त होते. कारण या दोन परंपरा श्रव्यसंवेदनांबरोबरच इतर संवेदनांनाही आवाहन करत असल्याने अधिक प्रत्यक्ष व मूर्त होत असतात.

कलासंगीत समूहापेक्षा एकल कलाकारास जास्त वाव देत असते. एकल आविष्कारावरचा हिंदुस्थानी संगीत परंपरेतील भर या संदर्भात समजून घ्यायला हवा. अर्थातच कलाकाराच्या व्यक्तिगत आविष्कारास परिणामत: अधिक स्वातंत्र्य मिळते. आपल्या स्वत:च्या सौंदर्यकल्पनेनुसार व पसंतीनुसार मूलभूत सांगीत बांधण्यांमधे तत्कालस्फूर्तीने भर घालणे वा त्यांचा विस्तार करणे त्याला शक्य असते. याप्रमाणे लोक, भक्ती वा आदिम संगीत परंपरातील सामूहिकतेऐवजी कलासंगीत कलाकाराचे स्वत:चे व्यक्तिमत्व ठसविते.

या कोटीत संगीतप्रकारांची वेधक मालिका दिसते. उदा. हिंदुस्थानी कलासंगीतात ध्रुपद, धमार, ख्याल, तराना, त्रिवट, गत, पेशकार इ. अनेक संगीतप्रकारांची गणना करता येते. साहित्यातील लघुकथा, कादंबरी, निबंध वगैरेंची समांतरता इथे सहज जाणवेल. इतर संगीतकोटींतही संगीतप्रकार असतात, पण कलासंगीतातले प्रकार संगीतशास्त्रीय व सौंदर्यात्म हेतूपूर्णतेमुळे सिध्द होतात. अधिक चर्चा झाल्यावर हा मुद्दा जास्त स्पष्ट होईल.

कलासंगीतात शैली, पठड्या, गुरुशिष्य आणि इतर व्यवस्था विचारपूर्वक निर्माण करण्यात येतात. कसोशीने पालन व्हावे म्हणून नियम तयार करणे त्याचप्रमाणे जाणीवपूर्वक त्यांना शब्दबध्द करून ठेवणे आवश्यक ठरते. कलासंगीताच्या विद्वत्-परंपरेच्या स्वरूपास धरून उपपत्तीविषयक, व्याकरणसंबध्द आणि स्पष्टीकरणात्मक ग्रंथनिर्मितीही अपरिहार्य होते.

आधी सुचविल्याप्रमाणे कलासंगीतासाठी एक खास प्रकारचा श्रोतृवर्ग लागतो. श्रोत्याला ज्या प्रमाणात कलासंगीताचे नियम माहीत असतील त्यावर कलासंगीतापासून मिळणारे समाधान अवलंबून राहते. अमूर्त स्वरूप, नियमबध्दता इ. अनेक विशेषांचा हा संकलित परिणाम होय. मात्र एकंदर माधुर्य, आवाहक हावभाव व शब्द, आणि इतर तत्सम विशेषांमुळे कलासंगीताचे आकर्षण जाणवतेच - मग ज्ञान असो वा नसो. आणि तरीही, कलासंगीत म्हणजे मानवी यत्नांचे एक सर्वोत्तम कल्पकतापूर्ण फलित असल्याकारणाने संगीत व संगीतकारांचे नियमन, मार्गदर्शन व मार्गक्रमण कोणत्या प्रघातांनुसार होते ते समजणे मदतगार ठरते. एक मर्यादेपर्यंत, संगीतनिर्मिती म्हणजे एखादया खेळांत भाग घेण्यासारखे आहे. जर नियम माहीत असले तर मजा घेणे वा खेळणे सहज जमते. नाहीतर खेळांतले रोमहर्षकपण, जोम व उल्लास एवढ्यावरच समाधान मानावे लागेल! दुसऱ्या शब्दांत सांगावयाचे तर, संगीत जरी प्रत्येकाला आवडत असले तरी काही जणांना त्याची अभिरुची असते. कारण आवडनिवड ही जरी नैसर्गिक म्हटली तरी अभिरुची मात्र संपादावी लागते - ती भोवतालचे वातावरण व झालेल्या संगोपनावर अवलंबून असते.

कलासंगीत अनेक वेळा चित्र, नाट्य, नृत्य यांसारख्या इतर कलांशी हातमिळवणी करून नवीन कलात्म उद्दिष्टे गाठण्यासाठी नवीन संयुक्त कलाविष्कार सिध्द करण्यात पुढे असते. पण असे असूनही आपले स्वतंत्र अस्तित्व ठासून पटविण्याची, त्यानुसार सौंदर्यात्म ध्येये साधण्याची गरजही त्यास भासत असते. म्हणूनच जणू इतर कला व जीवनव्यवहारांबरोबरचे संबंध तोडण्याचीही त्याची धडपड राहते! या तसे पाहता विरोधी प्रवृत्तींमुळे आपले आवाहन अनेकांगी

ठेवण्यात कलासंगीत यशस्वी होते असाच निष्कर्ष निघतो. घराणी, संगीतप्रकार, शैली वगैरेंची चर्चा झाली की कलासंगीताच्या या कार्यपध्दतीचा हा विशेष अधिक स्पष्ट होईल.

आत्तापर्यंत विवेचित लक्षणांचा संकलित परिणाम असा की कलासंगीत एक प्रकारच्या स्वायत्ततेचा दावा करते. दैनंदिन जीवनातील घडामोडी, प्रसंग व प्रक्रियांपासून दूर जाण्याचा त्याचा प्रयत्न असतो. तितक्याच दक्षतेने व्यक्तिगत सुखदु:खांपासूनही ते अलग राहते. दैनंदिन जीवनापासूनची कलासंगीताची ही अलिप्तताच काही प्रमाणात तरी त्याची आवाहकता अधिक टिकाऊ बनवते. हिंदुस्तानी कलासंगीतातील राग, ताल व बंदिशी दीर्घायुषी का याचे रहस्य या अलिप्ततेत असावे. त्यांचे निर्माते अंतर्धान पावल्यानंतरही शेकडो वर्षे राग-ताल वगैरेंनी आपापले आकर्षण कायम राखले आहे.

निष्कर्ष

हिंदुस्थानी कलासंगीताचा आस्वाद घ्यावयाचा तो पाचही कोटींनी मिळून निर्माण केलेल्या परिप्रेक्षेत होय. प्रत्येक कोटी सांगीतिक दृष्ट्या संपन्न, विविध आणि स्वतंत्र विवेचन करण्याइतकी आशयघन आहे. दुर्दैवाने लेखक व कलाकार, विचारवंत यांनी षटकोटींची न्याय्यता / वैधता अजून मान्य केलेली नाही. म्हणून सांगीतिक बाबींविषयी होणारी सरसकट विधाने वा अखिल भारतीय पातळीवर जाऊन केलेली विधाने पटत नाहीत. नीट विचार केला असता पोकळ म्हणून प्रतीत होणाऱ्या काही विधानांची उदाहरणे पाहा : भारतीय संगीताची परंपरा वेदकालापसून अखंड असून त्यात शतकानुशतके काही बदल झालेला नाही, भारतीय कलासंगीतात काव्य वा सार्थ शब्दांना स्थान नाही, हिंदुस्थानी कलासंगीत ही इस्लामने भारताला दिलेली देणगी आहे. पाच कोटींचे, आणि त्यांच्या आपापल्या खासियतींचे नीट आकलन झाले तर शिकणे-शिकविणे, प्रसार, संदर्भसाहित्य गोळा करणे, प्रचार, आस्वाद, संशोधन आणि इतर अनेक संगीतसंबध्द गोष्टींत सुधारणा घडविण्यात मदत होईल. पाचही कोटी एकाच गुंतागुंतीच्या संस्कृतीचा भाग आहेत आणि म्हणून त्यांची थोडीफार सरमिसळ होते. पण तरीही, बांधणी, सादरीकरणाच्या पध्दती, सांगीतिक प्रयोजन इ. बाबतीत या कोटी इतक्या भिन्न आहेत की गोंधळाचे काही कारण दिसत नाही. एखाद्या प्रदेशात विशिष्ट कालात एखादी कोटी खासकरून प्रभावित करते असे दिसेलही, पण कोणतीही एक कोटी एखाद्या ठिकाणी अजिबात नाही अशी कल्पनाही करणे अवघड आहे. या कोटी आज आहेत तशाच पुढे राहतील काय? उत्तर सुळसुळीत आहे... संगीतात होणारे बदल इतके सूक्ष्म व काहीसे जलदही असतात! पण खरे पाहता, प्रस्तुत पाच कोटी मानवी व्यक्तिमत्वाच्याच पातळ्या आहेत आणि म्हणून आपण मूलत: बदलून जाईपर्यंत त्याही आपल्याबरोबर राहतील.



२ हिंदुस्थानी कलासंगीताच्या दिशेने : मध्ययुगाच्या पूर्वी आणि नंतर

संगीताचा इतिहास सांगीतिक कल्पनांचा इतिहास म्हणून लिहिला जात नाही ही एक खेदाची, पण खरी बाब आहे. संगीताचे ध्वनिमुद्रण ही तुलनेने पाहता बरीच आधुनिक घटना असल्याकारणाने पक्का सांगीतिक पुरावा, म्हणजे काहीतरी प्रत्यक्ष ऐकायला मिळणे बऱ्याच वेळा दुरापास्त असते. हा या प्रकारच्या प्रयत्नांतला अपेक्षित अडथळा आहे. दुसरा पर्याय म्हणजे संगीतकारांच्या व्यक्तिगत कहाण्यांचा मागोवा घेणे - कारण कलाकार हेच संगीताचे कर्ते होत. तिसरा व अंतिम पर्याय म्हणून लिखित मजकूर, शिल्प, चित्र इ.च्या साहाय्याने विशिष्ट काली संगीत, नृत्य, नाट्य कसे होते वा असावे याचे दुवे प्रयोगकलांचे इतिहासकार जुळवितात. भारतासारख्या, दीर्घ काल व्यापक मौखिक परंपरेने प्रभावित राहिलेल्या देशात, या प्रकारचा अप्रत्यक्ष पुरावा मिळणेसुध्दा अवघड जावे हे नैसर्गिक होय. परिणाम असा की, कालानुक्रम व भौगोलिक स्थान निश्चित करणे हेच इतिहासाचे दोन डोळे होत या खास इतिहासशास्त्रीय तत्वामुळे भारतावर संशोधन व लिखाण करू पाहणाऱ्याची झोप उडणे स्वाभाविक आहे! परंतु तरीही, प्रयोगपरंपरेवर मुख्य लक्ष ठेवल्यास, दुय्यम पुरावा काळजीपूर्वक धुंडाळून व त्याचा अर्थ लावून, सांगीतिक विकासाचा वृत्तांत रेखणे शक्य आहे. या पुढे लिहिलेल्या मजकूरात असा प्रयत्न केला आहे. आपल्या प्रत्यक्ष विवेचनाच्या विषयापेक्षा - हिंदुस्थानी कलासंगीतापेक्षा भारतीय संगीताचा इतिहास अर्थातच दीर्घ आहे. भारतीय संगीताच्या उत्क्रांतीतील एक महत्त्वाचा टप्पा हिंदुस्थानी संगीताचा - आणि हा भारतीय संस्कृतीच्या इतिहासात कालानुक्रमे बराच नंतर येतो. म्हणून हिंदुस्थानी कलासंगीताचा विचार करण्याआधी, या विचारास योग्य ती परिप्रेक्षा लाभावी म्हणून, पूर्वीच्या कालखंडांचा विचार, थोडक्यात का होईना, करणे इष्ट आहे.

आपला हेतु ध्यानांत घेता पुढील कालविभागणी उपयुक्त कालानुक्रम पुरवेल :

१.	ख्रिस्तपूर्व २५००-१५००	सिंधु संस्कृती
२.	ख्रिस्तपूर्व १५००-५००	वैदिक काल
३.	ख्रिस्तपूर्व ५००- १००	बौध्द, जैन, मौर्य काल
४.	ख्रिस्तपूर्व १०० - ख्रिस्तोत्तर ३००	आक्रमणे, उत्पात
५.	ख्रिस्तोत्तर ३००-६००	गुप्त काल
६.	ख्रिस्तोत्तर ६००-१२००	मध्ययुगीन राजवटी
७.	ख्रिस्तोत्तर १२००-१५००	दिल्लीच्या राजवटी
८.	ख्रिस्तोत्तर १५००-१७००	मोगल काल
९.	ख्रिस्तोत्तर १७०० पासून पुढे	आधुनिक काल

सिंधु संस्कृति काल

या कालातील संगीताविषयी फारसे काही सांगता येईल असे नाही. मोहेंजोदरो येथे सापडलेला नर्तकीचा प्रसिध्द पुतळा, लोथल येथे सापडलेली दुतारी वाद्याच्या घोडीसारखी वस्तु यांवरून फार तर इतके म्हणता येते की नृत्य, गायन व वाद्यवादन अस्तित्वात होते. पण यापेक्षा अधिक काही म्हणणे मुक्ततर्क ठरेल.

वैदिक काल

ज्याचे एकंदर वर्णन सामसंगीत म्हणून केले जाते त्याचा विकास प्रस्तुत कालखंडांत झाला. या कालखंडांत एक, दोन, तीन आणि शेवटी सात स्वर वापरणारे पाठ्यसंगीत हळूहळू आकाराला आले. सामसंगीतात स्वरांची योजना अवरोही - खाली जाणाऱ्या क्रमाने होई. मुख्य चार वर्गांतील वाद्ये प्रचारात होती. तत (कंपिततंत्री, उदा. वीणा), अवनध्द (कंपितपटल, उदा. वेगवेगळे पटह), सुषिर (कंपितवायुस्तंभ, उदा. बांसरी) व घन (कंपितवाद्यशरीर, उदा. झांज) वगैरेंचा प्रचार होता. या

प्रकारच्या संगीताचे विवरण करणारा प्रमुख ग्रंथ नारदीया शिक्षा होय, पण हा ग्रंथ मात्र नंतरच्या कालचा असण्याची शक्यता आहे. पठणाबरोबर एक प्रकारचे क्रियासिध्द संगीतलेखन केले जाई. याला गात्रवीणा म्हटले असून संगीतकृतींतील विशिष्ट स्वर व अक्षरे वगैरेंच्या यांच्या उच्चारणाबरोबर पंजाची बोटे, हात, डोके, इ.ची हालचाल कशी करावी त्याची पध्दति गात्रवीणेच्या आधारे स्पष्ट केली जाते.

सामसंगीताचा मुख्य आधार ऋग्वेदातील ऋचा हा होता, पण सुमारे ७५ ऋचा ऋग्वेदातील नाहीत. एक वेधक मत असे आहे की ऋग्वेदपूर्व काळापासून लोकप्रिय असलेल्या चाली घेऊन, त्यांच्या लोकमान्यतेचा फायदा उठवून, सामांचे सस्वरपाठ सिध्द केले गेले. शिवाय, सामवैदिक विधीपूर्वक ऋचापठणाबरोबरच नाराशंसी गाथांचे पण चलन होते. या गाथा म्हणजे सर्वसामान्यांची गीते असत. (संगीतकोटींच्या आजच्या विचारानुसार ती लोकगीते असत असे म्हटल्यास हरकत नाही.)

बौध्द, जैन व मौर्य काल

या कालखंडावर प्रभुत्व आहे ते भरताच्या नाट्यशास्त्राचे. दुर्दैवाने भरताच्या जीवनाच्या प्रत्येक पैलूविषयी मतभेद आहेत! कालिदासाने जरी भरताला नाट्याचा पहिला उद्गाता म्हणून वंदन केले असले तरी काहींच्या मते भरत ही एक काल्पनिक व्यक्ती आहे. इतर काहींच्या मते भरत हे वर्ग वा प्रयोगकलांचे खेळ करणाऱ्या विशिष्ट व्यावसायिक जातीचे नाव आहे. बऱ्याच लोकांच्या मते नाट्यशास्त्र हे एक संकलन आहे आणि एक कलाकार, नाट्यशिक्षक तसेच शास्त्रकार म्हणून भरताच्या कामगिरीचे कौतुक करण्याकरिता या संग्रहग्रंथाचे कर्तृत्व त्याला बहाल केले गेले आहे. भौगोलिक संदर्भ व वर्णने वगैरेंवरून नाट्यशास्त्र हिमालयीन प्रदेशांत कुठेतरी रचले गेले असे मानले जाते. हे शक्य वाटते कारण भरतावरील महत्त्वाच्या व बऱ्याच आधीच्या कालच्या टीका काश्मीरमधल्या आहेत. जाता जाता नमूद करण्यासारखी गोष्ट अशी की काश्मीरचे वर्णन एका खास संज्ञेने करण्यांत आले आहे, ती संज्ञा आहे : शास्त्रशिल्पिन् म्हणजे शास्त्रांना घडविणारा! प्रदेशाचे गुणवर्णन करण्याकरिता अशी खास संज्ञा निर्मिण्याचे हे एक लक्षणीय उदाहरण होय.

भरताचे नाट्यशास्त्र ही कृति तशी नाट्यविचाराला वाहिलेली असली तरी तीत एका प्रगत, सुसंस्कृत व विविधतेने नटलेल्या सांगीत संस्कृतीचे दर्शन होते. थोडक्यात सांगावयाचे तर नाट्यशास्त्र एक संग्रहग्रंथ, शिक्षाग्रंथ, औपपत्तिक ग्रंथ आणि तत्वज्ञानीय सौंदर्यमीमांसक कृति आहे. यामधील २८ ते ३४ अध्याय नाट्याचा एक घटक म्हणून संगीताचा विचार करतात. संगीत ग्रहण/आस्वाद, संकल्पन, सादरीकरण, संगीत तत्त्वचर्चा इ. सर्व बाबतीत भरताचा प्रभाव गेली किती एक शतके भारतात एक शक्ति म्हणून जाणवत आहे. तरीही नाट्यशास्त्राचे हिंदुस्थानी कलासंगीताशी असलेले नाते सिध्द करण्यासाठी बऱ्याच गुंतागुंतीच्या, अन्वयार्थ लावण्याच्या प्रक्रियेतून जावे लागेल. म्हणून तसा यत्न इथे केलेला नाही. आजचे भारतीय संगीत भरतापासून बरेच दूर गेलेले आहे. आणि तरीही त्याने काढलेला सांगीतिक नकाशा इतका पायाभूत आहे की भरत व त्याची कृति हे केवळ पंडिती कुतुहल राहिलेले नाही. मात्र आज देशांत प्रत्यक्षत: होणाऱ्या संगीतनिर्मितीचे रूप ध्यानांत घेता ऐतिहासिक चिकित्सेपेक्षा सौंदर्यशास्त्रीय व संगीतशास्त्रीय विचारांत त्याचा परामर्श घेणे सयुक्तिक ठरते. अशा परिस्थितीत सखोल चर्चा करणे वा भरताला पूर्ण वगळणे यापेक्षा एक मध्यम मार्ग चोखाळणे योग्य ठरेल : आजच्या संगीताशी प्रत्यक्ष संबंधित तेवढ्या बाबींचा आढावा घ्यावा हे इष्ट.

अध्याय २८ : वाद्यांचे चार वर्ग, स्वर व त्याचे परस्परसंबंध, (संवाद), श्रुति, मूलभूत स्वरग्राम, मूर्च्छना (स्वरसप्तकाचा विस्तार करण्याची प्राचीन पध्दति) व संगीत सादरीकरणाच्या पायाभूत चौकटी (जाति) यांची चर्चा.

गांधर्व संगीताचा उल्लेख रूढ संगीतप्रणाली म्हणून केला आहे. हे संगीत सामसंगीतावर आधारलेले असूनही त्यासारखे नाही कारण त्यांत वापरलेले जाणारे स्वरग्राम, व म्हणून तयार होणाऱ्या पायाभूत स्वराकृती निराळ्या. स्वर, ताल व पद या तीनही अंगांबाबत वेगळेपण दिसून येते. स्वरधुन वा सुरावट प्रत्यक्ष करणारे घटक म्हणून वीणा व वेणू यांचे महत्त्व वर्णिले आहे. तीन प्रकारचे कुतप (संगीतनिर्मिती करणारे समूह) उल्लेखले आहेत. यांत मुख्यत: वीणा, अवनध्द वाद्ये आणि वेगवेगळ्या दर्जाचे गायक एकत्र आविष्कार करतात. एक वेधक बाब अशी की भरत स्वरांचा क्रम अवरोही देतात. तीन स्वरग्राम आणि स्वरांचा परस्परसंबंध यांचेही निर्देश आहेत. ग्रामाच्या आधारे निर्माण केलेल्या पायाभूत स्वराकृती म्हणजे जाति होत व या १८ असल्याचे ग्रंथकार नोंदतो. काहींच्या मते या १८ जाति मूलभूत १८ जमातीशी निगडित आहेत.

अध्याय २९ : वीणावादनाची चर्चा. जाति व रस यांचे नाते नोंदले आहे. कोणतेही सादरीकरण केवळ एका रसाचे चित्रण करून यशस्वी होणे संभवत नाही असा नि:संदिग्ध निर्वाळा. वीणावादन व गायन यांतील अलंकारांचे विवरण.

अध्याय ३० : वेणू वादनाचे वर्णन. मानवी आवाज, वीणा व वेणू यांमधील समानतेचा स्पष्ट निर्देश.

अध्याय ३१ : तालविवेचन. तालाची विविध गीतप्रकारांच्या संदर्भातली भूमिका विवेचित. सात प्रमुख गीतप्रकार उल्लेखित - छांदक, आसारित, वर्धमान, पणिक, ऋक्, पाठ व साम.

अध्याय ३२ : रंगभूमीसंगीतातील तत्कालीन गीतप्रकार ध्रुवा विवेचित. विशिष्ट रंगपरिस्थिति व विशिष्ट ध्रुवा यांचे नेमके समीकरण सांगितले आहे.

अध्याय ३३ : वादक व गायक यांचे गुण व अवगुण चर्चित.

अध्याय ३४ : पुष्कर हे आद्य पटह व त्यांचा वापर विवेचित.

भरताची नजर किती प्रयोगाच्या अंगाने जाणारी होती याचा प्रत्यय नाट्यशास्त्र नुसते चाळले तरी येऊ शकतो. त्याने सादरीकरणाच्या सर्व अंगांचा वेध घेतला आहे. रोख बदलून का होईना पण भरताने विवेचन केलेल्या बहुसंख्य संज्ञा व संकल्पना आजही प्रचारांत आहेत याचे नवल नाही. या संज्ञा व संकल्पना अजूनही काही वर्तमान गरजा भागवीत असल्या पाहिजेत हे उघड आहे. भरताच्या काळापासून संगीतात जे बदल झाले आहेत त्यामुळे भरत जसाच्या तसा, यांत्रिकपणे आजच्या संगीताला लावता येणार नाही, पण लवचिकपणे व सहेतुकपणे त्याचा अन्वयार्थ नक्कीच लावता येईल!

गुप्त कालखंड व गुप्तोत्तर काल

मतंगाचा बृहद्देशी हा या कालखंडातील सर्वांत महत्त्वाचा ग्रंथ होय. हा ग्रंथ फक्त संगीताची चर्चा करतो. ग्रंथाच्या नावाचा अर्थच मुळी आहे : मोठा, महत्त्वाचा देशी. असे नाव ठेवण्यात मतंग देशाच्या सांगीतिक संस्कृतीच्या भेदांची जाण दाखवितो, पण अधिक महत्त्वाची बाब अशी की तत्कालीन प्रादेशिक संचितांच्या विविधतेचीही दखल घेतो. एका छोट्या अध्यायात देशी वा प्रादेशिक म्हणजे काय याची तो चर्चा करतो.

सांगीतिक कल्पनांचा विस्तार करणे सुलभ जावे म्हणून वापरण्याच्या पायाभूत चौकटी संगीत जाति होत असे मानून जरी मतंगाने आपले विवेचन केले असले तरी भारतीय संगीताच्या इतिहासात, बहुधा पहिल्याने राग या संज्ञेचा मतंग उल्लेख करतो. शास्त्रपूत राग चार वा त्यापेक्षा कमी स्वरांनी तयार होत नाही असे तो नमूद करतो. परंतु, त्याच वेळी असे राग अरण्यवासी जमातींत वगैरे प्रचारात असल्याचे ही त्याने नोंदले आहे.

याबरोबर आपण ८व्या शतकाव्या शेवटापर्यंत येऊन ठेपतो.

आक्रमणे व उत्पात

आपण १२व्या शतकात प्रवेश केला की जातिसंगीताची चर्चा करणारा अखेरचा महत्त्वाचा ग्रंथ म्हणून नान्यदेवाच्या भरतभाष्याकडे आपली नजर जाते. आपल्या कृतीचे नाव भरतावरचे भाष्य असे ठेऊन लेखकाने मोठे औचित्य दाखविले असेच म्हटले पाहिजे. इस्लामी प्रभावाची कोणतीही खूण या ग्रंथात आढळत नाही. उदा. इस्लामी रागनामे वा वाद्यनामे इ.चा आढळ होत नाही. हिंदुस्थानी कलासंगीताच्या संदर्भात सयुक्तिक ठरतील अशा संगीतशास्त्रीय वा तांत्रिक तपशीलाने हे भाष्य खेचून भरले आहे. अर्थ असा की भरपूर प्रचारांत असलेल्या तत्कालीन कलासंगीतावरच त्याने भिस्त ठेवली आहे. संगीत हा एक उच्चभ्रू लोकांचा छंद नव्हता. उदा. स्वराची व्याख्या करताना त्याने सांगीतिक परिणामाचा निर्देश केला आहे : तो म्हणतो - स्वयं आत्मानं रंजयति इति | (जो स्वत: आनंद देतो, परिणाम घडवितो वा रंग पैदा करतो तो).

परंपरेची तशी पसंती नसतानाही नान्यदेव कोमल रिषभ, कोमल धैवत, तीव्र मध्यम, तसेच कैशिकी गंधार व निषाद या स्वरांना निश्चित रस आहेत असे प्रतिपादन करतो. हार्प प्रकारच्या वीणांसंबंधी (उदा. विपंची वीणा) नान्यदेवाचे लिखाण जरी डळमळीत वाटले तरी त्याचे घोषक वीणेचे वर्णन आधारस्वनाच्या संदर्भात वेधक वाटेल. ही संकल्पना आजच्या भारतीय कलासंगीताच्या स्वरूपात किती पायाभूत आहे ते सांगायला नको. कलाकाराच्या गरजेप्रमाणे ज्याच्या तारता बदलून क्रमाने एका पाठोपाठ वाजविल्या असता अनेक तंत्रींचा मिसळून जाणारा स्वन पुरविणाऱ्या तानपुरा/तंबोऱ्यासारख्या वाद्याचा वापर हा भारतीय संगीताचे एक अनन्यसाधारण लक्षण आहे.

भरतापासून मतंगापर्यंतच्या परंपरेच्या शेवटी नान्यदेव येतो. उदा. भरत व मतंगाप्रमाणेच तोही ३३ संगीत अलंकार व ७ गमके असल्याचे विवेचन करतो.

मध्ययुगीन राजवटी व दिल्लीचे सुलतान

हा कालखंड मोठ्या अभिमानाने संगीत रत्नाकर या विलक्षण व्यापक संगीतग्रंथाकडे बोट दाखवितो. भारतीय कलासंगीताच्या अनेक पध्दती या ग्रंथापर्यंत आपली वंशावली भिडवण्याचा यत्न करतात. याचा लेखक शार्ङ्गदेव सांगतो की त्याचा आजा भास्कर हा विद्वान काश्मिरी ब्राह्मण असून त्याला उत्तरेतील मुस्लिमांच्या राजकीय चढाया-लढायांमुळे दक्षिणेत आश्रय शोधावा लागला. भास्कराचा पुत्र सोढल याला भिल्लम आणि सिंघण (इसवी १२१०-१२१७) या दोन यादव अधिपतींकडे देवगिरी (महाराष्ट्र) येथे अखंडित आश्रण मिळाला. सोढलाचा मुलगा शार्ङ्गदेव याने करणाधिप हे मानाचे पद राजदरबारी सांभाळले.

शार्ङ्गदेव काव्यशास्त्र, पद्यशास्त्र, वेदांत, आयुर्वेद या विषयांचा तज्ज्ञ होता. आपल्या आणखी दोन कृतींचा – अध्यात्मविवेक आणि छंदोविच्चित्ति यांचा – तो उल्लेख करतो. आपल्या विवेचनाच्या यथार्थतेविषयी त्याला इतकी खातरी होती की स्वत:चा निर्देश 'नि:शंक शार्ङ्गदेव' असा करण्यास तो मागेपुढे पाहत नाही!

व्यापक बदल आणि सर्वांगीण स्थित्यंतरे ज्या कालात भारतभर होत होती अशा कालखंडात संगीतास पायाभूत असणाऱ्या बाबींची संगीत रत्नाकर चर्चा करतो. याचे सात अध्याय असल्याने त्यास सप्ताध्यायी असेही म्हणतात. सात अध्यायांत स्वर, राग, प्रकीर्णक, प्रबंध, ताल, वाद्य आणि नृत्य यांची चर्चा केली आहे. लेखकाने ४० इतर तज्ज्ञांची साक्ष काढली आहे आणि प्रत्यक्षत: चौदांची अवतरणे दिली आहेत. त्याच्या विवेचनाचा पाया विस्तृत आहे असे सहज ध्यानात येते.

अध्याय १ : सांगीतिक ध्वनि निर्माण करणारे म्हणून मानवी शरीराचे थोडक्यात वर्णन करण्याआधी दैवी व मानवी शक्तीच्या परस्परसंबंधाचा शार्ङ्गदेव निर्देश करतो. श्रुती, स्वर व ग्राम यांची नावे व संख्या, स्वर व मूर्च्छना यांच्या व्याख्या, नावे व वर्गीकरण, त्याचप्रमाणे मार्गी व देशी या संगीतकोटी वगैरे बाबतीत काहीशा यांत्रिकपणे पारंपरिक विवेचन नोंदविण्यात तो समाधान मानतो असे दिसते. तात्पर्य असे की त्याच्या मते प्रयोगपरंपरा शास्त्रपरंपरेपासून इतकी दूर गेली होती की आधीच्या कालखंडातील बरेचसे औपपत्तिक विवेचन केवळ विद्वानांच्या आस्थेचा विषय होऊ शकत होते. जाति इ. संगीतविशेष आता भूतकाळात जमा झाले होते.

अध्याय २ : रागविवेक या अध्यायात, शीर्षकात सुचविल्याप्रमाणे रागाविषयी चिंतन, विवेचन आहे. स्वरलेखनासह या अध्यायात ३० ग्रामराग, ८ उपराग, १५ भाषाजनक राग, ९६ भाषांगराग, २० विभाषा आणि ४ आंतरभाषांचा विचार आहे. प्रस्तुत चर्चेच्या संदर्भात त्याची दोन विधाने लक्षणीय आहेत. पहिले असे की तो दोन शीर्षकाखाली रागांची यादी देतो : पूर्वप्रसिध्द (पूर्वी, आधी माहीत असलेले) आणि अधुनाप्रसिध्द (म्हणजे सांप्रत, समकालीन माहितीतले). संगीत बरेच बदलले होते आणि त्याकडे लक्ष वेधणे शार्ङ्गदेवास गरजेचे वाटले. दुसरे असे की दोन रागांचा तुरुष्क तोडी आणि तुरुष्क गौड असा उल्लेख करून तो विचारास प्रवृत्त करतो. संगीतात आणि संगीतप्रकारांच्या मिश्रणांत इस्लामचा प्रभाव झिरपू लागला होता असे सूचित होते. याच कालखंडात अमीर खुस्रो आणि दिल्लीचे सुलतान कार्यकारी होते हे ध्यानात घेतले पाहिजे.

अध्याय ३ : प्रकीर्णकाध्याय या शीर्षकाच्या अध्यायात संगीतरचनाकार, गायक, आवाज व त्याचे प्रकार, गमक या नावाचा सांगीतिक अलंकार व त्याचे प्रकार, आवाज/ध्वनि उत्पादनातील सूक्ष्म फेर-बदल व त्याचे परिणाम, रागविस्ताराची पध्दति, रचनाकार, गायक, त्यांचे आवाज यांचे गुणदोष, त्याचप्रमाणे समूहाने सादर केलेले संगीत इतके विषय आहेत. संबंधित विषयांच्या व्याख्या, वर्गीकरणे व संक्षिप्त पण उपयुक्त चर्चा आहे.

अध्याय ४ : प्रस्तुत अध्याय प्रबंध म्हणजे संगीतप्रकारांची चर्चा करतो. चर्चा विस्तृत असून प्रत्येक प्रकाराच्या मूलभूत विभागांची गणना आहे. संगीताची किती अंगे समाविष्ट यावर आधारित ढोबळ वर्गीकरणाचे स्पष्टीकरण आहे. प्रकारांची संख्या घाबरवून टाकणारी आहे कारण किंचितशा फरकानेही नवीन प्रकार वा उपप्रकार तयार होतो अशी व्यवस्था आहे. विद्वत् परंपरेत आढळणाऱ्या व्याकरणिक सांगोपांगतेचे ते एक उदाहरणच म्हटले पाहिजे!

अध्याय ५ : ताल ही गुंतागुंतीची बाब चर्चित. मार्गी व देशी हे तालाचे प्रमुख प्रकार, ताल धरण्याच्या सशब्द व नि:शब्द क्रिया, लय, लयीचे प्रकार व लयीचे प्रयोजन यांचे विवेचन आहे. भाषण व संगीत यामधील लयीसंबंधी सूक्ष्म विचार मांडला आहे.

अंतत: विशिष्ट तालांचे लेखन करून त्यांची आपापली बांधणी स्पष्ट केली आहे. १२० तालांच्या नावांपैकी दोघांच्या नावांवरून असे दिसते की त्यांची निर्मिती ग्रंथकाराने स्वत: केली असावी.

अध्याय ६ : वाद्ये व त्यांचे संगीत हा विषय मांडला आहे. चार मूलभूत वाद्यकोटी, प्रत्येक वर्गातील वाद्ये व त्यांची आपापली मुख्य कार्ये यांना योग्य ती जागा मिळाली आहे. आशयघनता वा भावपूर्णता या ऐवजी तंत्र, तयारी व गतिमानता यावर वाद्यसंगीत जास्त भर देत आहे अशी तक्रार आज केली जाते. एकल वाद्यवादनाचे वर्णन शाङ्गदेवाने शुष्क असे केलेले वाचून या संदर्भात बोधक वाटेल! गायन वा नृत्य यांना साथ देण्याकरता तयार केली जाणारी प्रमुख साधने म्हणूनच वाद्यांकडे पाहिले जात होते हे स्पष्ट होते. कार्यानुसार तीन आणखी वाद्यप्रकार उल्लेखले आहेत ते असे : गीतानुग (गीताचे अनुसरण करणारी), नृत्यानुग (नृत्याचे अनुसरण करणारी), गीत-नृत्यानुग (गीत व नृत्य या दोहोंचे अनुसरण करणारी). वीणा व वंशी यांची रचना, वादनतंत्रे आणि त्याचे संगीत प्रकार तपशीलवार विचारांत घेतले आहेत. अवनध्द वाद्यांचाही विचार आहे.

अध्याय ७ : नृत्य आणि गीत व नृत्याच्या संदर्भात रस यांचा विचार केला आहे.

शार्ङ्गदेवाच्या सर्वस्पर्शी ग्रंथानंतर अधिक गुणवत्तेचे आणि तरीही निराळे लिखाण संगीतावर करणे अवघड झाले आणि म्हणून त्याचे अनेक समकालीन व नंतरचे लेखक केवळ त्याचे प्रतिध्वनि वाटतात. केवळ त्याच्यापेक्षा निराळे काही मांडले असेल तरच त्याचा उल्लेख करणे उपयुक्त ठरेल.

पार्श्वदेव (सुमारे १२५० इ.स.) हा म्हणतो की विवादी स्वर रागांत लपवून वा हलक्या स्पर्शाने वापरायचा असतो. कंठसंगीताचे वर्णन करताना त्याने भांडिक भाषा ही संज्ञा वापरली आहे, त्यावरून असे ध्यानात येते की संगीताच्या विद्वत् परंपरेत प्रांतिक वा प्रादेशिक भर पडत होती. शिवाय नर्तकाचा कथक असा उल्लेख करणारा हाच पहिला ग्रंथकार असावा.

राजा हरिपालदेव (बहुधा गुजरातमधील अनहिलवाडचा) याचा ***संगीत सुधाकर*** (सुमारे १२४८ इ.स.) असे नोंदतो की दक्षिणेतील श्रीरंग देवळात यात्रा करत गेला असता स्थानिक कलाकारांनी त्याला संगीतशास्त्राची रचना करण्याची विनंती केली आणि म्हणून सुधाकराची रचना झाली.

शार्ङ्गधरपध्दति (सुमारे १३५० इ.स.) या ग्रंथाकडे लक्ष जाते कारण काही कंठदोषांवर त्याने उपाय सुचविले आहेत.

संगीतोपनिषद्सारोध्दार (सुमारे १३५० इ.स.) रचले सुधाकर नावाच्या जैन पंडिताने. ढोल्ल व तब्ल या वाद्यांचा निर्देश तो म्लेंच्छ म्हणून करतो. हिंदुस्तानी तबला या वाद्याचे पूर्वरूप वाटणारे वाद्य उल्लेखणारा हा पहिला ग्रंथकार असावा.

संगीतसार याचा कर्ता **स्वामी विद्यारण्य** (१३२०-१३८०). याने रागांचे १५ मेलांत वर्गीकरण केले. आधुनिक कालात लोकप्रिय ठरलेल्या पं. वि. ना. भातखंडे प्रणीत थाट पध्दतीचा पूर्व-प्रयत्न म्हणून याचा निर्देश केला पाहिजे.

अनुकरण करण्याइतका संगीत रत्नाकर महत्त्वाचा होता हे खरे, पण ज्या संगीताचा आधार घेऊन त्याची रचना झाली ते बरेच बदलल्याने हा ग्रंथ कालांतराने कळेनासा झाला असावा. म्हणूनच सिंहभूपाल (१३८५) व कल्लीनाथ (१४५०) यांनी त्यावर दोन व्यापक टीका लिहिल्या.

भारतीय संगीतात आमूलाग्र बदल होऊन हिंदुस्थानी व दाक्षिणात्य असा दोन कलासंगीतपरंपरा निर्माण झाल्याची आणि इस्लामी प्रभावाची खूण म्हणून **राणा कुंभ** याने रचलेल्या ***संगीतराज*** (१४५६) या ग्रंथाचा उल्लेख करायला हवा. नाट्यापेक्षा संगीत निराळे हे तो ठामपणे सांगतो. संगीत रत्नाकराचा उल्लेख तो करतो पण मतभेद व्यक्त करण्यासाठी! संगीत पूर्णत: बदलून गेले असावे याची ही साक्षच नव्हे काय?

भारतीय संगीतातील सुप्रसिध्द मौखिक परंपरेत भरपूर बदल होत होता. आधीच्या लेखकांप्रमाणे केवळ स्वरलेखन न देता त्याबरोबर उदाहरणादाखल शब्दरचना देण्यावर कुंभाचा भर आहे. त्याचप्रमाणे संगीतरचना, तक्ते, आकृती यांच्या दृश्य आवाहनावरही कुंभाने जोर दिला.

इस्लामी सत्तेची प्रभावी केंद्रे निर्माण होण्यासकट इतर ऐतिहासिक-सांस्कृतिक बाबींमुळे कला व कलाकार यांच्याबाबत हिंदूंचा दृष्टीकोण जरा कडक होऊ लागला होता - सनातनवाद व मूलतत्वाग्रह यांच्यात नेहमीच आंतरिक नाते राहिले असल्याने तसे होणे स्वाभाविक म्हटले पाहिजे. संगीताची प्रतिष्ठा आग्रहाने स्थापण्यात कुंभ मनुस्मृतीच्या विरुध्द जात होता, पण याकरिता तो मनुस्मृतीचा निराळा अर्थ लावत होता! खरे म्हणजे नृत्य, नाट्य व संगीत या तीन प्रयोगकलांबाबत हळू हळू निर्माण होणाऱ्या सामाजिक निषेधाविरुध्द कुंभ उभा राहत होता.

संगीताचा अनुभव कुंभ इतक्या अध्यात्मिक पातळीवर नेत होता की कुंभाने केलेल्या स्वर व गीत यांच्या व्याख्या केवळ संगीताचे घटक म्हणून त्यांचे अर्थ न लावता योग व तंत्र यांच्या पार्श्वभूमीवर त्यांची मांडणी करतात. संगीताची क्षमता व परिणाम यांची चर्चा करताना सुप्रतिष्ठित रस उपपत्तीचा आधार न घेणे हेही माझ्या मते अनपेक्षित आहे. कलानुभवाचे भरताने नाट्याधारित विवेचन केले व त्यानंतर नवरस (म्हणजे नऊ मूलभूत मानवी भावावस्था) व कलांचे नाते खास मानले जाऊ लागले होते. कलाकारांनी आपल्या आविष्कारांतून व श्रोत्यांनी आपल्या कलाग्रहणातून नवरस धुंडाळावयाचे असतात अशी धारणा निर्माण झाली होती.

मूर्च्छनांपेक्षा तान वेगळी मानण्यातही कुंभ प्रचलित प्रघाताला जवळचा आहे. त्याचा असाच दुसरा संबंधित विचारही महत्त्वाचा आहे. त्याच्या मते केवळ आरंभ करण्याच्या स्वराच्या वेगळेपणामुळे मूर्च्छना वेगळी ठरते असे नाही. वेगळेपणाचे खरे कारण भावनेचा निराळेपणा होय. एक आगळी संवेदनशक्ती कार्य करू लागली होती हे उघड आहे. आणि परिणामकारकतेचे अंग बाजूला ठेवून केवळ व्याकरणिक / शास्त्रीय वा तांत्रिक बाबींचा काथ्याकूट करण्यात कुंभाला फारशी आस्था दिसत नाही. जी संगीतवाक्ये वा वाक्यांश सांगीतिक अभिसरणात येतात त्यांत संगीतातील बदलांचे चांगले प्रतिबिंब उमटते. भरताने ३३, शार्ङ्गदेव ६३ तर कुंभ ८८ स्वरालंकार वर्णिले हे अर्थपूर्ण वाटते.

संगीत ही मुख्यत: प्रमुख श्रवणगत घडामोड आहे, पण सांगीतिक संवेदनेत बदल झाला की अनेकदा संगीतात दृश्याला मिळणाऱ्या महत्त्वात फरक पडतो. रागध्यानांची तपशीलवार मांडणी करणारा कुंभ याचे उदाहरण होय. त्याने उल्लेखलेल्या १४५ देशी रागांपैकी ३० रागांसाठी तो रागध्यान वर्णन करतो. त्याने दिलेल्या ध्यानांत बऱ्याच गोष्टी तंत्रशास्त्रातून घेतलेल्या आहेत असे जाणवते. त्याने रागध्याने फक्त देशी रागासाठी दिली आहेत हे लक्षणीय आहे.

कुंभाने दिलेल्या प्रकीर्णक प्रबंधांपैकी निदान काहींवरून असे वाटते की आज प्रचारात असलेल्या संगीतप्रकारांपैकी बऱ्याच प्रकारांना दीर्घ परंपरा आहे. या संदर्भात धम्माली, चतुरंग, कैवाड, स्वरार्थ यांकडे लक्ष वेधते. आज प्रचलित प्रकारांचे पूर्वनमुने कुंभाच्या काली अस्तित्वात होते असे म्हटले पाहिजे.

बंगालमधील **शुभंकरा**चा ग्रंथ ***संगीतदामोदर*** १५व्या शतकांतील असावा आणि त्याचे महत्त्व यासाठी की भारतीय कलासंगीतात अनन्यसाधारण स्थान लाभलेल्या रागमाला चित्रांना त्याचा आधार आहे. शिवाय यात आवज नावाचे वाद्य म्लेंच्छ असल्याचा स्पष्ट उल्लेख मिळतो. आज ठुमरी या नावाने लोकप्रिय प्रकाराशी आश्चर्यकारक साम्य असलेल्या झुमरी या प्रकारचा तो निर्देश करतो, हेही वेधक आहे. या प्रकाराचा ऱ्हास होत असता आपण त्यास प्रतिष्ठा प्राप्त करून दिली असा दावाही त्याने केला आहे. रस उपपत्तीची चर्चा करत असता शुभंकराने शृंगार प्रमुख मानून रसांची उदाहरणे देण्याकरिता श्रीकृष्णाच्या जीवनचरित्राची योजना केली – जयदेवाचा प्रभाव शतकानुशतके कसा राहिला याचेच हे गमक होय.

मोगल काल

रागमाला : **पुंडरीक विठ्ठल** (इ.स. १५५६-१६०५) हा १६व्या शतकाच्या मध्यावरचा प्रमुख संगीतशास्त्री होय. कर्नाटकातील या पंडिताने प्रथमत: बुऱ्हानखान (खानदेश, महाराष्ट्र) याच्या पदरी आश्रय घेतला. याच सुमारास त्याने ***सद्रागचंद्रोदय*** हा ग्रंथ लिहिला असावा. नंतर तो राजस्थानमधे गेला, आणि माधवसिंह व मानसिंह या दोन सरदारांनी त्याला

आश्रय दिला. ***रागमाला*** व ***रागमंजिरी*** हे त्याचे इतर दोन ग्रंथ राजस्थानात लिहिले गेले. सहा पुरुष राग, त्यांच्या प्रत्येकी पाच पत्नी व त्यांना असलेले पाच पुत्र या रागमालेने लक्ष वेधावे. काही तज्ज्ञांच्या मते हे वर्गीकरण पर्शियाचा प्रभाव दाखवते.

रागविबोध (१६१०): हिंदुस्थानी संगीतशास्त्रात भर घालणारा आणखी एक दाक्षिणात्य **सोमनाथ** होय. विशेषत: ५० संगीतविस्तारांद्वारा १९ गमकांचे त्याचे विवेचन पाहण्यासारखे आहे. आजच्या हिंदुस्थानी कंठसंगीताच्या आविष्कारांना त्याच्या व्याख्या लागू पडण्यासारख्या आहेत.

चतुर्दंडीप्रकाशिका (१६२०): **व्यंकटमखी**च्या या कृतीने पं. वि. ना. भातखंडे (१८६०-१९३७) यांना हिंदुस्थानी रागांचे १० थाटांत वर्गीकरण करण्याची स्फूर्ति दिली. परंपरेने आज मान्य केलेल्या स्वरांच्या आधारे तयार होणाऱ्या स्वराकृतीच्या शक्यता व्यंकटमखीच्या ७२ मेलकर्ता स्वरग्रामांनी जवळजवळ पूर्ण धुंडाळल्या जातात. या ग्रंथात येणाऱ्या अनेक रागनामांशी हिंदुस्थानी संगीताचे अभ्यासक परिचित आहेत. उदा. काफी, हुसेनी, दरबारी, सहाना, नायकी, नवरोज, अडाणा व यमन कल्याणी.

संगीतपारिजात (१६५०): भरत आणि संगीतशास्त्रींना प्रिय इतर बऱ्याच बाबींपासून दूर गेलेल्या संगीताचे असंदिग्ध व आधुनिक विवेचन करणारा म्हणून **अहोबला**चा दर्जा बऱ्याच संगीतशास्त्रींच्या मते वरचा आहे. कंपनयुक्त तारांच्या साहाय्याने स्वरांची स्थाने निश्चित करणे हे त्याच्या ग्रंथाचे सर्वात महत्त्वाचे कार्य होय. संगीतरत्नाकरात न उल्लेखलली काही गमकेही त्याने नोंदली आहेत. उदा. अरीर, च्यविते, सुढाळु ही नावे पाहा. बऱ्याच लोकांच्या मते हा लेखक दाक्षिणात्य असूनही त्याने नोंदलेली बरीच रागनामे हिंदुस्थानी वाटतात.

रागतरंगिणी (१६७५): मिथिला येथील **लोचन** या ग्रंथकर्त्याने बराच तपशील दिला आहे. राग-रागिणी कुटुंबांची ध्यानरूपे तो ब्रज भाषेत देतो. शिवाय निरनिराळ्या रागांत गायल्या जाणाऱ्या गीतांची उदाहरणे देतांना तो विद्यापती, गोविंददास इ. भक्तसंगीतकारांच्या रचना नोंदतो. तो जेव्हा रागिणी वराडीची उपरूपे देतो किंवा केदारा व आसावरी यांचे भेद नोंदतो तेव्हा आजच्या रागसंचाशी साम्य जाणविल्याखेरीज राहत नाही. मिथीलेचे म्हणून खास नऊ राग असल्याचे लोचन सांगतो. सांगीत स्वराचे वर्णन तो कोमल, तीव्र, तीव्रतर इ. करतो व पुन्हा आजच्या प्रघाताशी साम्य जाणवते. रागांची विभागणी तो ११ थाटांत करतो तेव्हा २०व्या शतकातल्या पं. भातखंड्यांशी तो बराच जवळ येतो! लोचन थाट, संस्थिती व संस्थान या संज्ञा समानार्थी म्हणून वापरतो. प्रादेशिक परंपरांचे संदर्भ देणे लोचनाला फार निकडीचे वाटत असावे कारण तो गियासुद्दिन सुलतान, शाह हुसेन, नसीस शाह सुलतान, आलम शाह तसेच मिथिला दरबारांत नोकरीला असलेल्या जयत नावाच्या कथकाचे नाव नोंदण्यास विसरत नाही.

रागदर्पण (१६६५): औरंजेबासारख्या संगीतद्वेषी समजल्या जाणाऱ्या बादशहाच्या कारकीर्दीत, मोगल अंमलाच्या भरभराटीच्या अखेरीस अमीर **फकीरुल्ला** सैफ खान याने ग्वाल्हेरच्या राजा मानसिंहाने रचलेल्या मानकुतुहल (१४८६) या ग्रंथाचे भाषांतर करावे ही बाब वेधक तशीच बोधक म्हटली पाहिजे. दहा अध्यायांच्या या ग्रंथामुळे प्रत्यक्ष प्रचारात असलेले संगीत व संस्कृत शास्त्रग्रंथ यांच्या दरम्यानची तफावत लक्षात येते. प्रचलित पध्दतीनुसार राग-रागिणी वर्गीकरण प्रचारात होते व थाट पध्दतीचा मागमूसही नव्हता. आजच्या पध्दतीचा पाया थाट पध्दती होय हे सर्वांना माहीत आहे. सतार व तबला यांचे उल्लेख नाहीत हे लक्षणीय. कलासंगीत परंपरेवर पगडा होता तो ध्रुपद संगीताचा.

आधुनिक कालखंड

हिंदुस्थानी संगीतावर झालेल्या लिखाणाचा कोणताही आढावा पर्शियन, उर्दू इ. भाषांतील कृतींच्या विचाराशिवाय अपुरा राहील हे स्पष्ट आहे.

तोहफत्-उल-हिंद : औरंगजेबाचा तिसरा मुलगा महंमद आझम (मृत्यु १७०९) याच्यासाठी हा ग्रंथ **मिर्झाखान** याने लिहिला असे मानण्यात येते. याचे सात विभाग असून पांचवा संगीतास वाहिलेला आहे. त्यांत नियम (उसूल) व मूलतत्त्वांची (अकरन) चर्चा आहे. सात अध्यायांत स्वर, राग, ताल, नृत्य, अर्थ, भाव वगैरेंची चर्चा आहे. उरलेल्या तीन अध्यायांतली चर्चा बरीच तपशीलवार आहे. एक वेधक बाब अशी की गायकांचे वर्गीकरण करताना लेखक आवाज व गुणवत्ता या दोहोंचा विचार करतो. दोषांचे विवेचन करतानाही त्याने तसेच केले आहे. प्राकृत भाषेतील सात संगीतप्रकारही त्याने वर्णिले आहेत आणि एकंदर १२ प्रकार आपल्या काळात लोकप्रिय आसल्याचे तो नोंदतो. त्याने हनुमत मताचे बारकाईने केलेले वर्णन पाहता ते तेव्हा प्रचारात असले पाहिजे असा अंदाज बांधता येतो. इतर मतांचे केवळ उल्लेख आहेत. तालावरील अध्याय विस्तृत असून ९२ तालांचे वर्णन केले आहे. नऊ नृत्यांचे तो वर्णन करतो. अनेक शतके हिंदुस्थानी संगीतात ज्यांची गणना गमक या स्वरालंकारात केली जाते त्या उडप, तिरिप यांचा समावेश तो नृत्यप्रकारांत करतो हे पाहून आश्चर्य वाटते. ठुमरीचाही उल्लेख त्याने राग म्हणून केला आहे.

रिसाला-इ-जिक्र-इ-मुग्गनान-इ-हिन्दुस्तान (१७३४-३५): हा ग्रंथ **इनायत खान रसिक** (जन्म १७०२) याने लिहिला. संतांची चरित्रे लिहिण्याच्या भारतीय प्रघातास अनुसरून लेखकाने यात संगीतकारांची चरित्रे लिहिण्याचा विरळा यत्न केला म्हणून हा वेधक वाटतो. बहुधा पानिपत येथे वास्तव्य असलेल्या इनायत खानचा वंश मूळचा अफगाणिस्तानमधील हेरातचा. गियासुद्दीन बल्बनच्या काळात (१२६६-८५) इनायत खानचा आजा भारतात आला. इनायत खान नायक बैजूपासून सुरुवात करतो, व यात पंधरावा संगीतकार आजच्या ख्याल गायकांना अत्यंत आदरणीय वाटणारा, ख्याल गायकीचा प्रवर्तक रचनाकार नियामत खान याचे वर्णनही आहे.

नादिरात-इ-शाही (१७९७): **शाह आलम (दुसरा)** याच्या उर्दू, हिंदी, पर्शियन आणि पंजाबी गीतांचे हे संकलन आहे. लेखकाचा (१७२८-१८०६) जन्म महंमदशाहच्या कारकीर्दीतला. लालकुंवर (हिंदु) व अझीझउद्दीन अलम सानी (मोगल) हे आईबाप. पण नंतर याला झीनतमहालने दत्तक घेतले. आपण नझीर अलीचे शिष्य आणि मोइनुद्दीन चिश्ती व शेख अबदुल कादिरचे भक्त असल्याने तो नोंदतो. संग्रहाच्या ९ अध्यांयात ६०६ गीते असून त्यापैकी ५८ उर्दू व पर्शियन गझल, २६ शीथने (लग्नगीते), ३०० दोहे व कवित्त रचना, १२५ मुबारक जशन (अभिनंदनपर गीते), २० मेहेंदी गीते (वधूला मेंदी लावण्याचा हेन्ना समारंभ), ६० होरीगीते, आणि १६ तराने आहेत. या लेखकाने सतार उल्लेखली आहे पण तबल्याचा निर्देश नाही हे लक्षात घेण्यासारखे आहे. प्रत्येक गीत राग व तालांत आहे. दुर्दैवाने संगीतप्रकार कोणते याचा उलगडा होत नाही. दिवाळी, ईद, होळी, गोवर्धन पूजा, शबे बरात इ. हिंदु-मुसलमान सणांची उत्साहाने नोंद केली आहे.

उसुलन-नगमाते-इ-आसफी (१८१३): केवळ नगमात-इ-आसफी म्हणूनही ग्रंथ प्रसिध्द. **गुलाम रझा बिन मोहम्मद पनाह** असे लेखकाचे नाव आहे. सूफी संत ख्वाजा हसन मौदुदी अल खुमारी आणि इतरांबरोबर आपण सल्लामसलत केल्याचे तो नोंदतो. ग्रंथ सहा अध्यायांत विभागला असून अध्याय अनुक्रमे स्वर, राग, प्रकीर्ण, प्रबंध, ताल व वाद्य या विषयांना वाहिलेले आहेत. बिलावल थाट हाच हिंदुस्थानी संगीताचे मूल सप्तक देणारा शुध्द थाट असे मत ठामपणे नोंदवून प्रचलित मताच्या विरुध्द ठाकणारा हा पहिला ग्रंथ म्हणायला हरकत नाही. लेखकाने पुढे ठेवलेल्या संगीतलेखन पध्दतीवर पाश्चात्त्य पध्दतीचा उघड परिणाम दिसतो. त्याने १४ संगीतप्रकारांचा उल्लेख केला असून पाच तुक (भाग) असलेल्या ध्रुपदाचाही समावेश आहे. ध्रुपद हा संगीतप्रकार व बीन हे वाद्य प्रभावी असे दिसते. बीनकाराच्या गुणदोषांचा तपशील त्याने वेधकपणे नोंदला आहे.

बनी (१८७७): अवधच्या बहुचर्चित राजाचे, **वाजिद अली शाह** याचे हे पुस्तक. गादी सोडायला भाग पाडल्याने तो कलकत्ता येथे राहू लागला. आपल्या हयातीत त्याने १०५ पुस्तके लिहिली असे म्हणतात. पैकी बनी हे गुरु व रचनाकार यांच्या

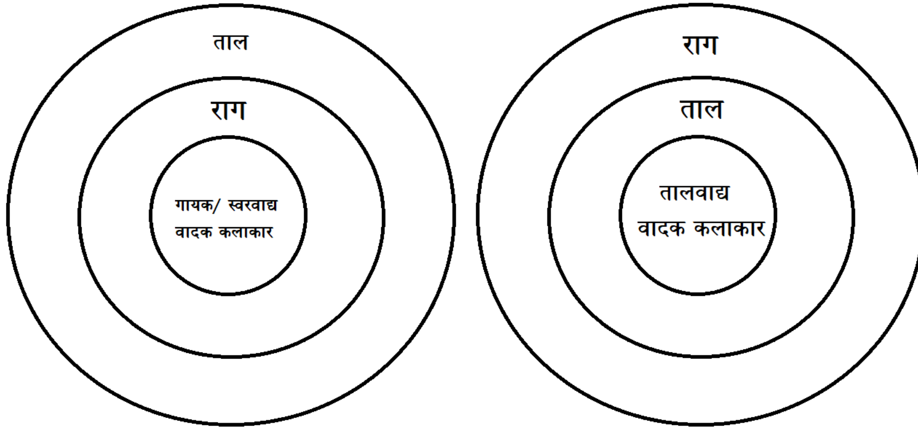
भूमिकेतून लिहिले आहे. सहा अध्यायांत विभागलेल्या या पुस्तकाचे अध्याय अनुक्रमे सुर, ताल, नृत्य, रहस, भदैती, महालत वा बेगमात के किताब या विषयांना वाहिलेले आहेत. काही वेधक बाबी पुढीलप्रमाणे :- बंगालीमध्ये दादरा व ठुमरी रचना दिल्या आहेत हे अर्थपूर्ण आहे. ताल व लय संबंधित संज्ञा उर्दू आहेत. या पुस्तकात संग्रहित ध्रुपदाचे स्थायी व अंतरा असे दोनच भाग आहेत. छोटा ख्याल म्हणून दिलेल्या रचनांचे बंदिश की ठुमरी म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या रचनांशी बरेच साम्य आहे. काही सरगमगीतेही समाविष्ट आहेत.

१९व्या शतकाच्या आरंभीच्या दशकांपासून अनेक भारतीय विद्वानांनी इंग्रजी व भारतीय भाषांत हिंदुस्तानी संगीतावर लिखाण प्रसिध्द करायला सुरुवात केली. आधीच्या फळीतील ब्रिटिश भारतविद्या तज्ज्ञांच्या लिखाणांत ही भर होती आणि भारतीय संगीताचा व्यापक इतिहास लिहिणाऱ्यांना या सर्वाची नोंद घ्यायला हवी. परंतु संगीत कसे बदलत होते व विद्वत् परंपरा त्याच्याशी बरोबरी ठेवण्याचा यत्न कसा करत होती याची कल्पना द्यावी इतकाच प्रस्तुत पुस्तकाचा हेतु आहे. १६व्या शतकाच्या आरंभापासून भारतीय संगीताचे आणि विशेषत: कलासंगीताचे स्वरूप बदलत गेले - मग सर्वसामान्य मते काहीही असोत! आज हिंदुस्तानी संगीत म्हणून ओळखले जाणारे संगीत जवळजवळ ४०० वर्षांच्या रुपांतरप्रक्रियेचा निष्कर्ष होय. संगीतावरचे लिखाण मागे राहत असले तरी ज्यांनी लिहिले त्यांना या रुपांतराची कल्पना नव्हतीच असे नाही. या प्रकरणात घेतलेला संक्षिप्त आढाव्यामुळे सयुक्तिक, प्रत्यक्ष प्रयोगसंबध्द, क्रियासंबध्द कल्पनांकडे आज वळणे सुलभ होईल. मात्र या कल्पना दीर्घकालीन उत्क्रांतीचे फलित होत हे ध्यानात ठेवले पाहिजे.



३ राग, ताल आणि बंदिश

भारतीय कलासंगीत समजण्यासाठी दोन समकेंद्री वर्तुळांची कल्पना केल्यास सहायक होते. अनुक्रमे राग व ताल यांचे प्रतिनिधित्व करणाऱ्या प्रस्तुत दोन गतिशील वर्तुळांची गति व आशय यांचे नियंत्रण केंद्रस्थानांतील कलाकार करत असतो. राग म्हणजे एक सुरावटीची चौकट मानल्यास ताल मूलभूत कालविभागांकडे बोट दाखवीत असतो. बहुतेक प्रस्तुतींत ही दोन वर्तुळे एकमेकाला प्रतिसाद देत असतात व एकमेकास पूरक आकृतिबंध विणत असतात. कोण केंद्रस्थानी असेल त्यानुसार राग वा ताल वर्तुळ अधिक क्रियाशील बनत असते. उदा. तबला वा पखवाज वादक जेव्हा केंद्रस्थानी असतो तेव्हा तालवर्तुळ अधिक कार्यकारी बनते. त्याचप्रमाणे जेव्हा एखादा गायक वा स्वरवाद्य वादक मध्ये असेल तर रागवर्तुळ सर्वासत्ताधारी बनते व तालवर्तुळाचे नियमन करते. हिंदुस्थानी व कर्नाटक या भारतीय कलासंगीताच्या मुख्य दोन शाखांच्या बाबतीत अशीच परिस्थिती असते म्हटल्यास हरकत नाही. पैकी फक्त हिंदुस्थानी संगीताचेच विवरण आपण करणार आहोत. भारत हा एकच देश असा असावा की जिथे एकाहून अधिक मूळ कलसंगीत परंपरांचा आनंद मिळतो.



राग

रागकल्पनेसारखा गुंतागुंतीचा आणि संस्कारित आविष्कार संगीताच्या इतिहासाच्या सुरुवातीपासूनच होता असे म्हणणे योग्य ठरणार नाही. भारतीय संगीताच्या उत्क्रांतीचा तो एक संकलित परिणाम आहे. अनेकदा असे म्हटले गेले आहे की भारतीय रंगभूमी परंपरेचा आद्य तत्वग्रंथ मानल्या गेलेल्या भरताच्या नाट्यशास्त्रात राग हा शब्द येतो कारण त्या काळच्या रंगभूमीत नृत्य, नाट्य व संगीत एकत्र आविष्कृत होत होते. असे असले तरी आजच्या प्रमाणे एक सांगीतिक शक्ति म्हणून राग प्रचारात येण्याची घटना खूप नंतरची आहे.

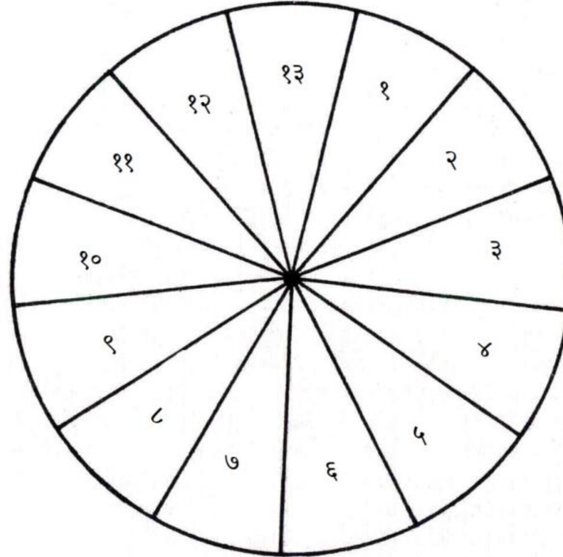
भारतीय संगीताविष्कारात प्रारंभी प्रभावी होते ते सामसंगीत (सुमारे १००० इ.स.पू.). मानवी धार्मिक आविष्कारातील आज उपलब्ध प्राचीन असा ऋग्वेद - त्यामधील निवडक ऋचांचे पठण असे सामसंगीताचे मुख्य रूप म्हणता येईल. वैदिक देवतांची- यांत बऱ्याचदा निसर्गाच्या मूलतत्त्वांचा समावेश असे- स्तुति करणे असे या पठणाचे स्वरूप असे. या स्तोत्रांना चाली लावल्या जात त्यांत वेद-पूर्वकालीन चालीही असत. सुरुवातीस दोन ते पाच, व पुढे सातपर्यंत संख्या वाढलेल्या स्वरांनी तयार झालेल्या स्वरग्रामाची अवरोही योजना हा सामसंगीताचा विशेष होता.

निश्चित उच्चाराघातांमुळे स्वरपाठांना स्वरांची आकाररेषा मिळाली व लयीची एक चौकटही. या पठणाचे काही प्रमाणात लेखन करण्याची प्रथा असली तरीही एक बाब ध्यानात ठेवली पाहिजे ती अशी की या पठणशैलीचे जतन झाले ते मौखिक परंपरेमधूनच. मौखिक परंपरेत अनेक वेळी होते त्याप्रमाणे, हातवारे व हावभाव यांची पठणाला साथ मिळून परंपरेस आवश्यक त्या बाबींना पक्के करून एक प्रकारचे स्वरलेखन झाले.

अधिकाधिक संपन्न होत गेलेली सामपरंपरा रागपरंपरेत परिणत होण्याआधी बऱ्याच घटना घडल्या. अवरोही साम अधिकाधिक धुंडाळले गेले आणि आरोही व अवरोही अशी दोनही चलने असलेल्या स्वरग्रामांत त्यांचे परिवर्तन झाले. शिवाय, ग्रामांचे आरंभक म्हणून निरनिराळे स्वर वापराले गेले आणि यामुळे जाति म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या सुरावटींच्या साच्यांची निर्मिती झाली. आपण ज्याला राग म्हणतो ते या पार्श्वभूमीवर अवतीर्ण झाले.

काहीशा ढोबळपणे बोलावयाचे तर राग म्हणजे एका मूलभूत स्वरग्रामावर आधारित मूलभूत आकृती, जननशील स्वरचौकट वा स्वरांचा साचा होय. रागाबाबत कोणतेही नेमके कालक्रम वा भौगोलिक उगमस्थान वगैरेचा दावा करता येत नाही हे स्वाभाविक म्हटले पाहिजे. कलात्म व सांस्कृतिक शक्ति एका बाजूला कालक्रमांत बसविण्यास व दुसऱ्या बाजूस भौगोलिक निश्चितता यांना आव्हान देत राहतात. बहुधा बऱ्याच सांगीतिक घटना एकाच वेळी आणि अनेक भागांत होत असतात. राग या कल्पनेस दीर्घ इतिहास असून त्याच्या विकासात अनेक परिमाणे आहेत. तेव्हा तेराव्या शतकात त्याची असंदिग्ध व्याख्या करण्यात आली व त्याच्या शक्यता धुंडाळण्यात येऊ लागल्या असे मानण्यास हरकत नाही.

आज राग म्हणजे सप्तकाच्या मान्य अवकाशांत रूढीनुसार बारा स्वरांपैकी इष्ट ते स्वर घेऊन तयार होणारी पायाभूत स्वराकृति होय. पण या स्वरांव्यतिरिक्तच्या, आणि त्यांच्या दरम्यान असणाऱ्या, इतर शक्य तारता संगीतकार आपल्या गरजेनुसार प्रत्यक्ष सादरीकरणात वापरत असतात - मग त्यांची नोंद संगीतलेखनात न झाली तरी. इथे पाश्चात्त्य संगीतापेक्षा भारतीय संगीत वेगळे पडते. निवडलेले स्वर आरोह वा अवरोहासाठी वापरले जातात. ज्याला धरून पुढे सगळे काम करावयाचे तो नकाशा तयार करण्यासाठी, निवडीस पात्र अशा तेरा स्वरांतून पसंत केलेल्या स्वरांनी तयार होणारी स्वरचौकट मदतगार होते. या नकाशाला अनुसरून अधिकाधिक आकृतिबंध निर्माण करणे म्हणजे रागाचा विस्तार करणे होय. श्रोत्यांना ऐकायला सुखद वाटतील अशा नव्या स्वराकृती निर्माण करण्यासाठी गायक-वादक तत्कालस्फूर्त आविष्कार करतात. भारतीय संगीतात कलाकारासमोर पूर्ण लिहिलेला संगीतालेख वा पूर्ण तपशील निश्चित केलेली संगीतरचना नसते. भारतीय कलासंगीतकार संगीत सादर करता करता त्याची रचना करणारा असतो. काही प्रमाणात जॅझ संगीतकाराशी याचे साम्य असते.



तेरा भाग असलेले रागवर्तुळ

१. स्वरसंख्या, २. पूर्वांग/उत्तरांग प्रधान, ३. वादी-संवादी,
४. आलाप/तान प्रधानता, ५. राग/रागिणी, ६. राग/धुनराग,
७. शुद्ध/मिश्र/संकीर्ण, ८. आम/अछोप (प्रचलित, अप्रचलित),
९. समय, १०. रस, ११. ऋतु, १२. प्रदेश, १३. हिंदुस्थानी/कर्नाटक

सांगीतिक दृष्ट्या पाहता संगीतकाराला या परिस्थितीत स्वातंत्र्य असते - अगदी भीती वाटण्याइतके, कारण शक्यता इतक्या असतात! म्हणूनच, कलाकाराच्या कल्पनाशक्तींस, कारागिरीस आणि तांत्रिक क्षमतेस काहीतरी पक्का आधार मिळावा या हेतूने रागासंबंधी काही व्याकरण बनविण्यात आले आहे. रागाच्या बांधणीसंबंधी काही नियम पुढीलप्रमाणे नोंदता येतील -

१) रागात पाच स्वरापेक्षा कमी स्वर नसावेत.
२) त्यास निश्चित आरोह-अवरोह हवेत.
३) रागात असणाऱ्या स्वरांची संख्या या निकषानुसार पाहता राग ओडव (पाच स्वर), षाडव (सहा स्वर) वा संपूर्ण (सात स्वर) घेणारा असू शकतो. आणखी उपवर्गही शक्य आहेत. उदा. एखाद्या रागात आरोहात पाच व अवरोहात सहा स्वर असू शकतील व अशा रागास ओडव-षाडव म्हणावे लागेल.
४) स्वरसप्तकाच्या पूर्व वा उत्तर (म्हणजे खालच्या वा वरच्या) भागावर प्रत्येक राग भर देत असतो. निवडलेल्या सप्तकार्धातील एका स्वरास वादी म्हणजे रागाच्या प्रवक्त्याची भूमिका देण्यात येते. वादीपासून चौथा वा पाचवा स्वर संवादी म्हणून ओळखला जातो - हा वादीबरोबर संभाषण करत असतो. विशिष्ट रागात समाविष्ट इतर स्वरांना अनुवादी म्हटले जाते आणि ज्यांना वगळलेले असते त्यांना विवादी म्हणतात. यांचे वादीबरोबर पटत नाही! या सर्व नियमांमुळे आकृती विणणे सुलभ जाते हे उघड आहे. स्वरांचे व संगीतविषयांचे विस्तार करण्याच्या पध्दतीतील पाश्चात्त्य संगीतपरंपरेत स्वरसंवादतत्व म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या तत्वास अनुसरून डॉमिनंट व सबडॉमिनंट स्वरावली जे कार्य करतात त्याच्याशी वादी व संवादी यांचे साम्य भासते.
५) सर्वसाधारणतः राग विलंबित, मध्य वा द्रुत यापैकी एखाद्या लयीत आविष्कृत केला जातो. शिवाय विशिष्ट रागाचा विस्तार सप्तकाच्या विशिष्ट भागात होतो असेही मानले जाते. त्याचप्रमाणे विशिष्ट राग हा मंद्र, मध्य वा तार सप्तकांत विस्तार पावतो असेही मानले जाते. विस्ताराची लय वा त्यासाठी वापरले जाणारे सप्तकक्षेत्र यांचा प्रत्यक्ष संबंध रागामुळे भावस्थिती निर्माण करण्यात मिळणाऱ्या यशाशी असतो.
६) भारतीय संगीतात, विशेषत: कलासंगीतात भावस्थिती व संगीत यांच्या नात्यावर भरताच्या नाट्यशास्त्रात (पाहा प्रकरण २) पहिल्याने विवेचन केलेल्या रस उपपत्तीतील तत्त्वांचा बराच पगडा आहे. ही परंपरा इतकी प्रभावी आहे की लोक व जनसंगीताच्या कोटींवरही रस उपपत्तीचा प्रभाव दिसतो. रस उपपत्तीनुसार मूलभूत व सार्वत्रिक मानवी भाव नऊ असून यांच्या पार्श्वभूमीवर विशिष्ट राग व विशिष्ट रस यांची समीकरणे मानण्यांत येतात. उदाहरणार्थ :

राग	**भावस्थिती**	**रस**
जोगिया	दु:ख	करूण
बहार	आनंद	शृंगार
दरबारी कानडा	गांभीर्य	करूण
अडाणा	शौर्य	वीर
खमाज	प्रेम	शृंगार

७) याशिवाय रागांचा संबंध विशिष्ट ऋतूंशीही मानला आहे. उदाहरणार्थ -

महिने	**राग**
वसंत (मार्च-एप्रिल)	हिंदोल
ग्रीष्म (मे-जून)	दीपक
वर्षा (जुलै-ऑगस्ट)	मेघ
शरद (सप्टेंबर-ऑक्टोबर)	भैरव
हेमंत (नोव्हेंबर-डिसेंबर)	श्री
शिशिर (जानेवारी-फेब्रुआरी)	मालकंस

परंपरा अशी की त्या त्या ऋतूसाठी दाखविलेला राग त्या त्या ऋतूंत कोणत्याही दिवशी / वेळी सादर केला जाऊ शकतो.

८) राग-ऋतु नाते मानणाऱ्या भारतीय संगीताने राग-समय संबंधही मान्य करावे हे तर्कशुध्द म्हणावे लागेल. बरेच कलाकार यापासून सिध्द होणारे नियम मनापासून पाळतात व बरेच विचारवंतही याचा पोटतिडीकेने पाठपुरावा करतात असे दिसते. संगीत-समय यांचे तुल्यत्व मानणाऱ्या आवाहक विचारधारेने दिवस-रात्र चक्राचे विभाग पाडले असून या चक्राच्या विभागांना निश्चित राग वाटून दिले आहेत. आपल्या समयविभागाच्या बाहेर प्रयोग झाल्यास संबंधित रागाची परिणामकारकता कमी होते

असा दावा असतो. एक अर्थपूर्ण बाब अशी की सर्व रागांना असे कालविभाग वाटून दिलेले नाहीत, पण प्रत्येक कालविभागास कोणता ना कोणता राग दिलेला असतो. एक गोष्ट मान्य केली पाहिजे ती अशी की ज्या पध्दतीने राग-समय नाते नियमबध्द केले गेले आहे त्यामुळे भोवतालच्या संगीतबाह्य जीवनाशी संगीताचे नाते जुळते - आणि यामुळे दोनही बाजू अधिक संपन्न होतात.

९) आणखी एका रागविशेषामुळे निरनिराळे सांस्कृतिक विशेष सामावून घेण्यावर रागांचा भर असल्याचे जाणवते. हा विशेष आहे रागनामे. इ.स. १००० नंतर भारतीय उपखंडातील प्रत्येक प्रांत आपापली स्वतंत्र अस्मिता- भाषिक व साहित्यिक धरून- ठामपणे समोर ठेवण्यात अग्रेसर होता. ठोसपणे समोर येणाऱ्या प्रदेशाचे व लोकांचे स्वत:चे आवडते संगीत-साचे वा प्रिय धुनी असाव्या हे उघड आहे.

रागसंगीत हे ज्याचे प्रमुख उदाहरण होय अशा कलासंगीतपरंपरांनी आणि संबंधित शास्त्रकारांनी प्रादेशिक आविष्कारांतून मिळणाऱ्या नावीन्यपूर्ण संगीताचा लवकरच स्वीकार केला. परिणामत: अनेक रागांच्या नावांत त्यांच्या प्रादेशिक उगमाचे स्वच्छ प्रतिबिंब पडलेले दिसते.

राग	**प्रदेश**
सिंधवी	सिंध (पाकिस्तान)
बंगाली	पश्चिम बंगाल / बांगला देश
मारु	मारवाड (राजस्थान)
तिलंग	तेलंगण (आंध्र प्रदेश)
सोरठ	सौराष्ट्र
कानडा	कर्नाटक (दक्षिण भारताचा प्रातिनिधिक निर्देश)
जौनपुरी	जौनपूर (उत्तर प्रदेश)
मुलतानी	मुलतान (पाकिस्तान)

१०) राग-रागिणी ही एक वेधक संकल्पना होय. राग पुरुष वा नर तत्त्व, तर रागिणी हे स्त्री वा नारी तत्त्वाचे प्रतीक मानले जाते. हे वर्गीकरण अशा रीतीने आकारास आले आहे की या भेदाची अंमलबजावणी कशी करावयाची याविषयी प्रश्न पडतो. मध्ययुगीन परंपरेत पाच वा सहा मूळ राग आणि तीस रागिणी होत्या. याचा अर्थ इतकाच की प्राचीन परंपरेत तसा निर्देश होता. काही वेळा असे प्रतिपादन केले जाते की विलंबित लय व गंभीर प्रकृति असलेल्यांना राग व या उलट प्रत्यय असल्यास रागिणी मानाव्यात. परंतु प्रचलित राग-रागिणींची तपासणी केल्यास अशी प्रतीति निरपवादपणे येत नसल्याने हे मत केवळ तर्क वाटतो. सर्व काही ढोबळ व सहजगम्य मानवी साच्यांत बसविण्याच्या नेहमीच्या प्रयत्नाचाच हाही एक भाग आहे असे वाटते. आणि तरीही रागांचे वर्गीकरण पुरुष-स्त्री भेदाच्या कसोटीनुसार केल्याकारणाने उत्तर मध्ययुगीन कालखंडात एक शक्तीशाली आंतर-कला आविष्कार आकाराला आला - तो म्हणजे रागमाला चित्रे. रागरागिणींना मानवरूप कल्पून त्यांना चित्ररूप देण्याची परंपरा भारतीय लघुचित्र शैलीत पक्की झालेली आहे. रागचित्रमाला तयार करण्यासाठी चार शैली वापरलेल्या दिसतात : कांगडा, राजपूत, मोगल आणि दख्खनी. चारही शैलींच्या चित्रणांत फरक आढळतो : फक्त सहा प्राचीन व मुख्य राग आणि त्यांच्याबरोबर संलग्न झालेल्या रागिणी कायम राहतात. निष्कर्ष असा की रागांचा अर्थ लावण्याची संधी मिळाल्याचा आनंद घेणारा चित्रकार आणि त्याचे काम ज्या परंपरेत आकाराला येते तिची महत्ता - याच बाबी शेवटी रागमालांमुळे अधोरेखित होतात.

एक गोष्ट निश्चित आहे : राग या बाबीस आज जे महत्व आणि आकर्षण प्राप्त झाले आहे त्याला कारण वेगवेगळ्या लोकांनी, प्रदेशांनी आणि परंपरांनी रागाच्या उद्भवात बजावलेली भूमिका होय. रागाच्या भोवती जमा असलेल्या मिथकांत या विविध हातभाराचे प्रतिबिंब पडले आहे. ज्यांचे मिथक तयार होते त्या बाबीची क्षमता व त्यांच्या कार्याची अर्थपूर्णता सिध्द होत असते. उदाहरणार्थ, मल्हार रागाशी संबंधित मिथक या रागामुळे पाऊस पडतो असे सांगते, तर गायकाच्या अंगात व त्याच्या भोवती तीव्र उष्णता व अग्नि निर्माण करण्याची ताकद दीपक रागात आहे असे मिथक आहे.

गायकाभोवती पक्षी व पशु गोळा करण्याची आवाहक क्षमता रागांत आहे असे मानले जाते. इतकेच नव्हे तर मरणावरही राग मात मिळवू शकतो असे मिथक आहे. तानसेन या प्रख्यात गायकाच्या मुलाने- बिलासखानाने- आपल्या मृत

पित्याच्या देहाशेजारी इतके हृदयद्रावक गायन केले की मृत पिता अश्रू ढाळू लागला असेही मिथक आहे. हीच बिलासखानी तोडी ह्या रागाची जन्मकथा म्हणून सांगितली जाते!

परंपरेत तालीम मिळालेल्या भारतीय गायकाला राग म्हणजे व्याकरण नसून एक देवता असते. राग केवळ कौशल्याने मांडावयाचा नसून त्याचे आवाहन करावयाचे असते. दुसऱ्या बाजूस ऐकणाऱ्यांनीही राग म्हणजे ज्याच्या शेवटी टाळ्या वाजवायच्या असे संगीताचे सादरीकरण मानावयाचे नसते. आपण आपल्यापर्यंत राग पोचू देणे, त्याने आपल्याला हलवून टाकणे ही पहिली पायरी होय तर दुसरी म्हणजे रागाला प्रतिसाद देण्यास आपल्या स्वत:ला आपण विरोध न करणे. याला कारण असे की राग म्हणजे संगीतप्रेमाची देवाणघेवाण करणाऱ्या दोन वा अधिक मनांच्या भेटीचा मार्ग होय. पहिल्याने रागातील आकृतिमयतेने मन आकर्षून घेतले तरी त्याचे अंतिम आवाहन त्यातील भावनिक आशयाचे वा त्यामुळे जागृत होणाऱ्या रसाचे असते.

ताल

भारतीय संगीत अस्मितेने, विशेषत: हिंदुस्थानी व कर्नाटक या आपल्या प्रसिध्द कलासंगीत परंपरांत धुंडाळलेली, दुसरी महत्त्वाची संकल्पना म्हणजे ताल. भारतीय संदर्भात उत्क्रांती व महत्त्व या दोनही बाबतीत ताल हा रागाच्या बरोबरीचा आहे. आधी नमूद केल्याप्रमाणे जगातील इतर संगीतांपेक्षा भारतीय कलासंगीत वेगळे ठरण्यात राग व ताल यांची संयुक्त कामगिरी उल्लेखनीय आहे. स्वरधुन व लयबंध या संगीताच्या दोन मुख्य परिमाणांपैकी पहिल्याचा शोध स्वरांद्वारा, तर दुसऱ्याचा आघातांद्वारा काल-परिमाण धुंडाळल्यामुळे होत असतो. अनेक प्रक्रिया होऊन स्वरधुनीचे रागांत रुपांतर झाले. अशीच उत्क्रांती लयीच्या अंगाने झाल्यामुळे ताल निर्माण झाला.

तल् म्हणजे हाताने आघात करणे या अर्थाच्या संस्कृत धातूपासून ताल ही संज्ञा तयार होते. गाणे-बजावणे व नाचणे या ज्या दोन आदिकलांत ताल महत्त्वाची भूमिका बजावतो त्या कलांच्या प्राचीन पाईकांनी टाळ्यांच्या साहाय्याने ताल सिध्द केला असेल अशी कल्पना सहज करता येईल.

एक संकल्पना म्हणून विचार करता ताल हा कालाच्या संकल्पनेत रिचविला आहे आणि कालाचे प्रकार अनेक आहेत. उदा. सेकंद, मिनीट व तास यांची गणना करणे तसेच भूत, वर्तमान व भविष्य काळांचा संदर्भ देणे हे आपल्याला घड्याळी कालामुळे जमू शकते. मानसिक काल जणू काही आनंदाचे तास छोटे करतो व दु:खाचे क्षण लांबवितो. कालाचे हे दोनही प्रकार आपल्या नियंत्रणाच्या बाहेरचे आहेत हे उघड आहे. शिवाय खुद्द या दोहोत- स्वत:त कोणतेही मूल्य वा गुणवत्ता निगडित नाही. चित्रकला वा शिल्पकला या सारख्या अवकाशकलांत जसे अवकाशास खास, आंतरिक मूल्य प्राप्त होते तसे कालास संगीतातच आंतरिक मूल्य व गुणवत्ता लाभते. वेगवेगळ्या प्रक्रियांचा अवलंब करून निरनिराळ्या संगीत-संस्कृती कालाचे सांगीतिक कालात रुपांतर करण्याचा चमत्कार सिध्द करतात. आपला विषय मात्र हिंदुस्थानी संगीतात हे कसे साधते हा आहे.

कालतत्त्वाला गुणवत्ता बहाल करून इतर दोन कालप्रकारांपेक्षा निराळा असा सांगीतिक काल निर्माण करण्याचा निर्णयही कलाकार, सर्जक हाच घेत असतो. (राग निर्माण करण्यातही याचाच पुढाकार असतो.) घड्याळी कालात आपल्याला ढवळाढवळ करता येत नाही. यामुळे तो सांगीतिक कालापासून निराळा पडतो. कारण संगीतकार स्वत:चा काल स्वत: निर्माण करत असतो, त्यावर त्याचे नियंत्रण असते. मानसिक कालापुरते बोलावयाचे तर तो व्यक्तीनुसार आणि त्या त्या क्षणानुसार बदलत जातो. या उलट सांगीतिक काल दैनंदिन जगाबरोबरचे नाते तोडतो व अंगभूत चैतन्याने वावरतो. हा आश्चर्यकारक चमत्कार संगीतकार कसा घडवून आणतो?

यातली पहिली पायरी अशी की एक आरंभ व मग काही विभाग असलेल्या कालप्रवाहाची संगीतकार कल्पना करतो. असे केले म्हणजे केव्हाही हवे त्या तालाचा आरंभ करणे त्याला शक्य होते. कालाचे दुसरे दोन प्रकार या तऱ्हेचे स्वातंत्र्य देऊ शकत नाहीत! या कृतीमुळे पहिल्या मात्रेचा जन्म होतो. आता कालप्रवाह मुक्त होतो तसेच त्याला दिशा मिळते, तो वळविता येतो.

पण तरीही केवळ कालप्रवाह मोकळा केल्याने भागणार नाही. कारण असा प्रवाह केवळ अखंड वाहत राहील – कोणतीही आकृती वा सांगीतिक आशय यास जन्म न देता. म्हणून कलाकार कालाचा विभाग बनावा यासाठी दुसरा आघात देतो.

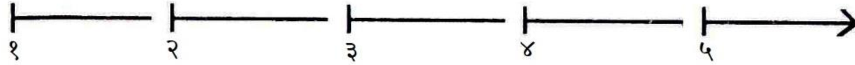
या विभाजनामुळे कालाचा प्रवाह आकलनीय होतो. कोणीतरी म्हटल्याप्रमाणे आकाशाचा अनंत अवकाश त्यांत तारे ठेवले तरच समजण्यासारखा होतो! कलाकार यानंतर एकामागोमाग व समान अवधीने येणारे आघात निर्माण करतो व सांगीतिक काल मापणारे मात्रा हे परिमाण निर्माण होते. दोन मात्रांमधील अवधीस 'लय' म्हणतात. लय वाढणे म्हणजे दोन मात्रांच्या दरम्यानचा अवधी कमी होणे व लय कमी होणे म्हणजे या उलट. कालप्रवाहाला मोकळे करणे व त्याच्या मापनासाठी एकक निर्माण करणे या तालाच्या पूर्वशर्ती होत. या पूर्वशर्ती पुऱ्या करणे याचाच परिपाक असा की सहज जाणवण्यासारखे लयबंध निर्माण होतात.

या लयबंधांचे तसेच्या तसे पुन्हा वापर करणे अर्थातच निरर्थक ठरते. अनेक छोटे आकृतिबंध सामावून घेणारा (व आणखीही काही गोष्टी साधणारा) मोठा आकृतिबंध निर्माण करणे ही पुढची पायरी तर्कशुध्द ठरते. ज्यांना गण म्हणतात असे दीर्घ व लघु कालावधीचे विविध लयबंध एकत्र आणले जातात. पद्यासाठी वृत्ताची एकके निर्माण करण्याच्या युक्तीची इथे सहज आठवण व्हावी. पद्यशास्त्रीय कामगिरीत लघु व दीर्घ कालावधींना विविधतेने एकत्र आणून व अलग करून किती सौंदर्यपूर्ण आकृती निर्माण केल्या जातात ते आपल्याला माहीत आहे. म्हणून एका मर्यादेपर्यंत वृत्ताच्या चरणाची कल्पना तालाच्या बरीच जवळ येते. पण लघु व दीर्घ कालावधीचे आकृतिबंध विणण्यापलीकडे जाऊन वर्तुळात्मकता निर्माण केली तरच एखादे वृत्त ताल बनू शकते. हे कसे साधले जाते व कशासाठी?

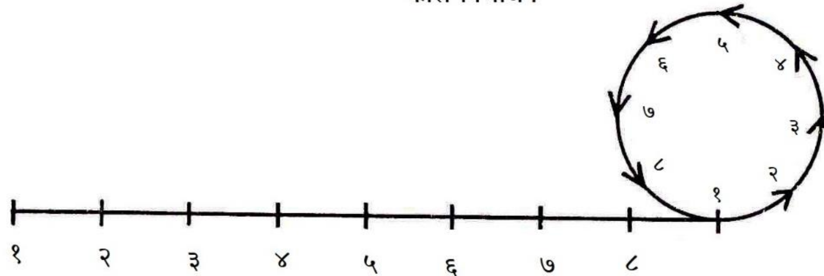
या संदर्भात विचारण्याचा प्रश्न असा : वृत्ताचा चरण पुरा होतो तेव्हा काय होते? उत्तर असे : दुसरा चरण येईल किंवा येणार नाही. वृत्ताचा चरण सुटेपणे अस्तित्वात असू शकतो व एक चरणही वृत्त तयार करण्यास पुरेसा असू शकतो. परंतु भाषेशिवाय सुटा लयबध्द चरण कंटाळवाणा होतो कारण त्यातून काही निर्माण होऊ शकत नाही. पण पूर्ण चरण जर पुन्हा पुन्हा, अखंड वापरला तर त्यामुळे स्वरधुनींच्या वा लयबंधांच्या आकृत्या तयार करण्यास पोषक अशी वर्तुळात्मक आकृतिबंधांची एक मालिका तयार होते. आज माहीत असलेले ताल म्हणजे लघु व दीर्घ अवधीच्या समूहांद्वारा तयार केलेल्या वर्तुळात्मक व पुनरावृत्त कालाकृति होत. चार, सहा अथवा सोळा मात्रांच्या तालांचा उल्लेख करणे म्हणजे कालबिंदूच्या गतिमान आकृत्या पुरविण्यासाठी ज्या चक्राच्या परिघावर चार, सहा वा सोळा समानांतर बिंदु नोंदलेले असतात त्याचे निर्देशन होय.



काल प्रवाह



काल विभाजन



काल विभाजन चक्राकार होते, व तालाचे आवर्तन ही संकल्पना अवतरते.

पण न बदलणाऱ्या कालावधीच्या आकृत्यांत गोल गोल फिरत राहणे भाग पडल्याने मानवाची कधीही न भागणारी आकृतिबंधाची भूक पुरी होत नाही. म्हणून काही कालविभाजकांना इतरांपेक्षा जास्त आघातयुक्त केले जाते. यामुळे परिणामी आकृती अधिक गुंतागुंतीची व नवी असते - पुन्हा एकदा नवनवीन आकृत्या समोर ठेवण्यासाठी.

एका दृष्टीने पाहता येथपर्यंत वर्णन केली सर्व प्रक्रिया मानसिक म्हणता येईल. या प्रक्रियेचे शब्द व नि:शब्दतेशी लग्न लावल्याशिवाय संगीत कसे संभवेल? प्रकाश व अंधार यांना आत घेतल्याविना रंगाचे वर्णन करता येईल काय? म्हणून पंजा-तळव्याच्या हालचाली, बोटांची टपटप व टाळ्या यांच्या साहाय्याने शब्द व नि:शब्दतेचे अनेक दर्जे उपयोगात आणले जातात. उदा. आघाताने महत्त्व दर्शविली जाणारी ध्वनिपूर्ण मात्रा टाळींमध्ये रुपांतरित केली जाते. यापेक्षा कमी प्रतीची ध्वनिपूर्णता बोटांच्या टपटपीतून प्रत्ययास आणली जाते तर पंजा-तळव्याच्या हालचालीतून नि:शब्दतेचे ध्वनिपूर्णतेवरचे वर्चस्व समोर आणले जाते. दुसऱ्या शब्दांत सांगावयावचे तर निःशब्दता आणि ध्वनिपूर्णता यांमधून एक लयबंध निर्माण केला जातो. उदा. १६ मात्रांच्या तीनताल या तालात एक, पाच व तेरा या मात्रांवर टाळ्या आहेत, पंजाची हालचाल नवव्या मात्रेवर तर इतर मात्रांवर बोटांची टपटप आहे. हिंदुस्थानी तालांत टाळ्या, बोटांची टपटप व पंजाची हालचाल (खाली / काल) यांचे अशाच प्रकारचे वितरण असते. प्राचीन ग्रंथांत- बहुधा प्रयोगकलांचा ईश्वर मानलेल्या शंकराच्या पवित्र १०८ नृत्यांशी असलेल्या संबंधांतून- १०८ तालांची नोंद केलेली आढळते. परंतु आजच्या प्रयोगपरंपरेत सर्वसाधारणत: तालांचा वापर सुमारे १५ पर्यंत मर्यादित झालेला दिसतो.

केवळ एक संकल्पना म्हणून ज्याची सुरुवात झाली तो ताल टाळ्या व बोटांची टपटप यामुळे एका उठावदार नकाशात, ध्वनिचित्रांत परिणत झाला. परंतु तरीही ताल जिवंत होऊन त्याला शरीर लाभते ते वाद्यांनी आपली भूमिका बजावल्यानंतर. आताच्या संदर्भात तालवाद्ये म्हणजे सुट्या राहू शकणाऱ्या वा खंडित आणि तीव्र ध्वनी निर्माण करू शकणाऱ्या वस्तु होत. ध्वनिसाम्याच्या तत्त्वानुसार वाद्यध्वनी आविष्कृत केले की ध्वनीची अक्षरे निर्माण होतात. तालविभागांसाठी या ध्वन्यक्षरांना सोयीने व सोयीनुसार योजले की ठेके निर्माण होतात - हे ठेके म्हणजे प्रत्यक्षत: हिंदुस्थानी संगीतात वाजविले जाणारे व ऐकू येणारे तालाचे रूप होय. इष्ट त्या विविधतेचे व संपन्न वाद्यध्वनी उपलब्ध असले तर औपपत्तिक दृष्ट्या कोणत्याही तालाचे अनंत ठेके संभवतात. ठेक्यांमुळे तालांना आशय लाभतो व ते केवळ गणिती सूत्रांच्या पलीकडे पोचू शकतात. साथसंगतीत असो वा स्वतंत्र वादनात असो ठेके आपल्या रचनासौंदर्याची श्रोत्याना प्रचिती आणून देतात.

याप्रमाणे स्वरूप सिध्द झालेले ताल हिंदुस्थानी संगीतात व नृत्यात साथ पुरविणारे घटक म्हणून कार्यकारी असतात. लयसंगीताचा स्वतंत्र / एकल आविष्कार साधण्यासाठीसुध्दा ते पायाभूत ठरतात. तबला आणि पखवाज यासारख्या वाद्यांचे लयसंगीत खूप समृध्द वादनसंचाचे आहे. जर सादरीकरणात क्षमता यायला हवी असेल तर अनेक वर्षांची तालीम व मेहनत लागते. हिंदुस्थानी लयसंगीताचा स्वत:चा असा एक श्रोता, भारतात व बाहेरही, तयार असावा याचे नवल वाटायला नको.

बंदिश

बंदिश या तिसऱ्या संज्ञेचे रचना असे सैलसे वर्णन करता येईल. हिंदीमधील बंदिश ही संज्ञा एकत्र आणणे या अर्थाच्या धातूपासून तयार झाली असून तिच्याद्वारे बंदिशीच्या कार्याचे बऱ्यापैकी योग्य वर्णन होते असे म्हणता येईल. निरनिराळ्या प्रकारच्या सांगीतिक द्रव्याच्या आधारे संगीताच्या आशयाची जी उभारणी कलाकार करतो त्यासाठी एक नकाशा / भूमिचित्र हवे. बंदिश हे काम पार पाडते. आपापली सांगीतिक विस्तरणे ज्या पायाभूत रचनांच्या आधारे गायक सादर करतो त्यांना बंदिश म्हणतात. मात्र गायन व गायककलाकार यांच्यापुरता बंदिश या संज्ञेचा वापर मर्यादित ठेवण्यास सबळ कारण नाही. वाद्यगत स्वरधुनी संगीत व लयसंगीत यांतही पायाभूत रचना असतातच. आपापल्या शक्यतांनुसार यांचाही पध्दतशीर व अधिक विस्तार केला जातो. हे स्पष्टीकरण मनात ठेवून बंदिश या संकल्पनेची चर्चा करता येईल. बंदिशीचे घटक कोणते? एकंदर हिंदुस्थानी कंठसंगीतांतील प्रमुख रचनांच्या रूपदायी बाबींची गणना, व थोडक्यात वर्णन करण्यासारखा या संदर्भात कदाचित् दुसरा मार्ग नसावा. घटक म्हणून इथे वर्णन केलेला प्रत्येक घटक दर रचनेत असेल असा याचा अर्थ नाही, पण यापैकी निदान काही घटक न अंतर्भूत करता बंदिश संभवत नाही. बांधणीच्या घटकांपासून सुरुवात करणे उपकारक ठरेल :-

१) प्रत्येक संगीताविष्काराला ध्यानांत येईल, जाणवेल असा आरंभ असावा लागतो - मग संगीत स्वरसंबध्द वा लयसंबध्द कसेही असो. प्राचीन परंपरेने यास अत्यावश्यक मानले व उद्ग्राह असे नावही दिले.

२) संगीतारंभानंतर वैकल्पिक स्वरूपाचा एक विभाग मानला गेला. याचे काम जोडणाऱ्या परिच्छेदाचे राहिले. मध्ययुगीन संगीतशास्त्रात याला मेलापक असे नाव दिलेले आढळते.

३) आरंभ व संगीताविष्काराचा गाभा म्हणण्यासारखा भाग यांना आधी उल्लेखलेला मेलापक जोडतो. गाभा असलेला विभाग म्हणूनच अत्यावश्यक मानला आहे व यास ध्रुव म्हणजे नित्य असे योग्य नाव देण्यात आलेले आहे.

४) संगीताचा गाभा मानल्या गेलेल्या या विभागानंतर येणारा विभाग अर्थातच आरंभानंतर लक्षणीय वेळाने, व अंतराने येतो. असे नसते तर संगीताच्या उत्कर्षाकडे जाणे संभवले नसते. या विभागास अंतरा असे योग्य नाव दिले आहे. परंतु उत्कर्षाआधीच संगीताविष्कार संपण्याची उदाहरणे असल्याकारणाने अंतरा हा विभाग वैकल्पिक मानला आहे.

५) शेवटी, रचना संपविणारा भाग येतो, यास आभोग म्हटले असून हाही वैकल्पिक मानला आहे.

अधिक पायाभूत म्हणता येतील अशा बाबींची चर्चा झाल्यावर सांगीतिक द्रव्याशी थेट संबंध असलेल्या गोष्टींकडे वळण्यास हरकत नाही. बंदिश या संकल्पनेस दीर्घ इतिहास असावा हे नैसर्गिक व ध्यानात घेण्यासारखे आहे. निदान मध्ययुगापासून भारतात रूढ सांगीतिक बांधणी-विभागामधील समानतेवरून हे सहज लक्षात येते. यावरून प्रयोगपरंपरेतील अतूटता व व्याकरणी परंपरेने प्रयोगपरंपरेबरोबर राहण्याचे पुन्हापुन्हा केलेले प्रयत्न लक्षात यावे म्हणून इथे बंदिश या संकल्पनेतील घटकांचे वर्णन करताना आधीच्या कालखंडातील संज्ञांचा जाणीवपूर्वक वापर केला आहे. प्रस्तुत संज्ञा जरी आज वापरात नसल्या तरी आपण आज जे करतो आहोत त्याच्याशी त्यांची सांगड बेमालूम आहे - म्हणून त्यांचे एकत्र येणे खूप वेधक वाटते.

६) स्वरधुन म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या संगीत रचनेतील अंगाचे प्रतिनिधित्व करणाऱ्या घटकांच्या समूहास स्वर म्हणतात. रचना (एक वा अनेक) रागांत असो वा नसो, त्यास लक्षात येईल असे स्वरधुनीचे परिमाण हवे अशी अपेक्षा असते. मात्र याच वेळेस असेही ध्यानात घेतले पाहिजे की लयसंगीतात स्वरधुन कमीत कमी असू शकते आणि त्या प्रमाणात परिमाणकारकता व महत्व या दोनही बाबतीत स्वर हे अंग बाजूला पडते.

७) पूर्वी स्पष्ट केल्याप्रमाणे ताल म्हणजे बऱ्याच प्रक्रिया झालेली लय होय. तालाशिवाय संगीत संभवते पण कोणती तरी लय- मग ती कमताकद, किंचित व अनियमित असली तरी चालेल- असल्याशिवाय कोणतेही संगीत शक्य नाही. ताल नसताना एरवी अखंड वाटणाऱ्या सांगीतिक हालचालीचे थोडेफार विभाजन दाखविणारे तत्त्व म्हणून लय प्रकट होत असते.

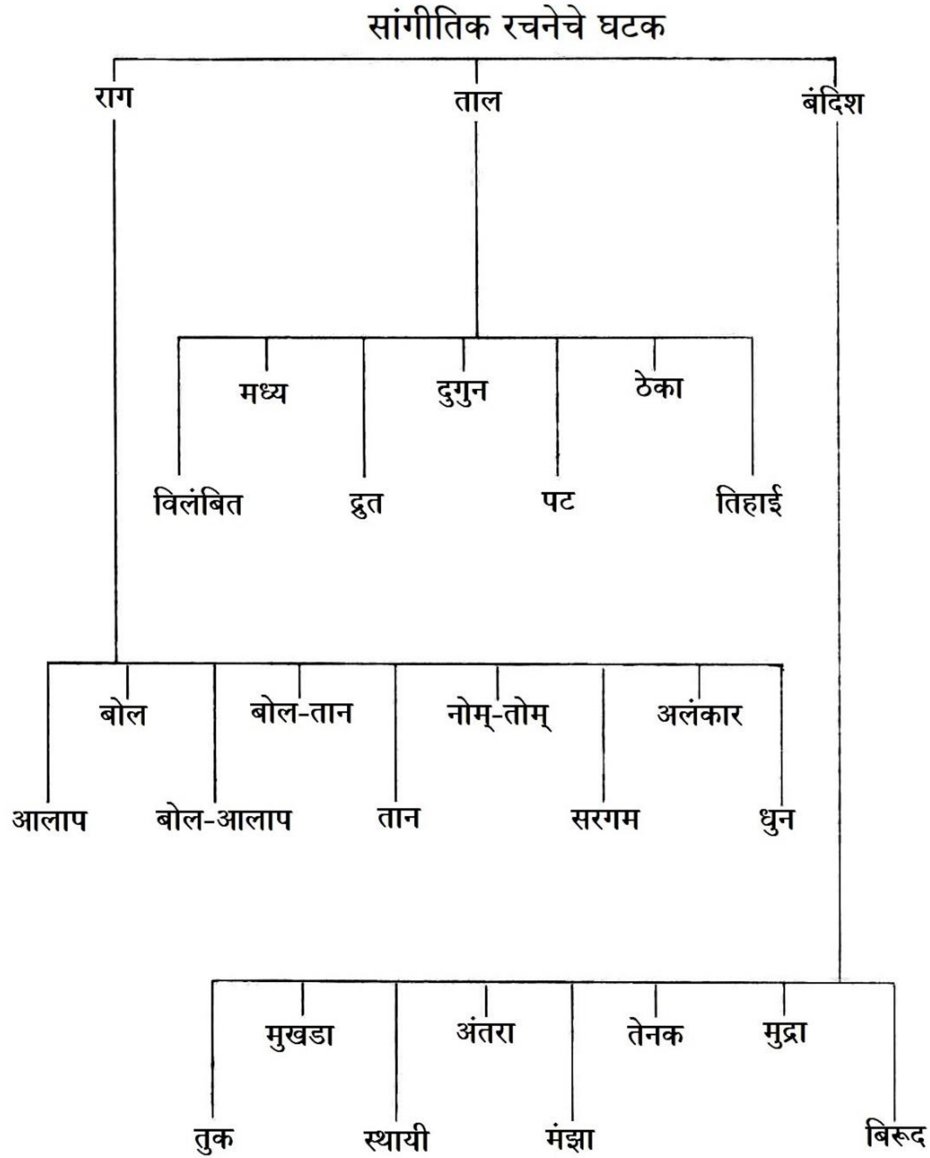
बंदिश या घटकांत सार्थ भाषिक एकके म्हणजे शब्द वगैरेंचा वापर होईल वा होणारही नाही. या घटकास पद अशी संज्ञा आहे. या संदर्भात मुद्दाम ध्यानात घेण्यासारखी बाब अशी की अर्थहीन अक्षरांची योजना संगीतात करण्याची भारतात दीर्घ परंपरा आहे. खरे म्हणजे त्यांना मंगलसूचक, उपकारक मानले असून शास्त्रात यांना तेनक म्हटले आहे. याशिवाय, वाद्यांच्या ध्वनींचे प्रतिनिधित्व करणाऱ्या ध्वनिसाम्याच्या तत्त्वानुसार निश्चित केलेल्या ध्वनींचीही योजना परिणामकारकतेसाठी संगीतरचनांत केलेली दिसते. अशा शब्दांना पाटाक्षरे म्हणतात. अनेकदा रचनाकार, त्याचा आश्रयदाता, त्याची देवता वा गुरु यांची नावे रचनेत गुंफलेली दिसतात. या घटकास बिरुद असे म्हणतात.

बंदिश वा रचना म्हणजे संगीतप्रकार नव्हे याचे भान राखले पाहिजे. साहित्यातून तुल्य उदाहरण घ्यायचे तर असे म्हणता येईल की बंदिशीची तुलना केवळ सर्जनशील साहित्य म्हणून- म्हणजे माहितीपर वा समीक्षात्मक नसलेल्या- कृतीशी करता येईल. परंतु असे सर्जनशील म्हणून मान्य झालेली कृतीही कादंबरी, लघुकथा व नाटक इ. म्हणून पुढे समजून घ्यावयाची असते. ही दुसरी पातळी म्हणजे बंदिशीची संगीतप्रकाराची पातळी होय. या पातळीवर एखादी बंदिश ख्याल वा ठुमरी इ. म्हणून ओळखली जाईल. आतापर्यंत बांधणीचे घटक म्हणून ज्यांचे विवेचन केले त्यांत संगीतप्रकार भर घालतात, यांत बदल करतात वा त्यांना वगळतात. याचा विचार नंतरच्या टप्प्यावर केला जाईल.



४ सांगीतिक विस्ताराची तंत्रे

हिंदुस्थानी संगीताबाबत मोठ्या अभिमानाने घोष करून सांगितलेला एक विशेष म्हणजे तत्कालस्फूर्ततेस त्यात दिला गेलेला वाव. साध्या शब्दांत सांगावयाचे तर तत्कालस्फूर्तता म्हणजे संगीतकाराला जी सांगीतिक कल्पना तपशीलाने समोर मांडावयाची असते तिचे काहीसे उस्फूर्त वा फारसे पूर्वनियोजित नसलेले सादरीकरण. परंतु विशिष्ट छोट्या, रेखीव एककांची पूर्वकल्पना न करता, त्यांची बांधणी न करता कोणत्याही सांगीतिक कल्पनेची तपशीलवार मांडणी करता येणे संभवत नाही. आजकालच्या पूर्वरचित घरांची बांधणी करण्यासाठी जे इमारतीचे भाग वापरले जातात त्यांच्याशी या एककांची तुलना करता येईल. या इमारत-भागांची योग्य व विपुल योजना केली की संपन्न संगीत मिळू शकते असे म्हणण्यास हरकत नाही. परिणामत: पारंपरिक संगीतशिक्षण व सादरीकरण यांमध्ये प्रस्तुत बांधणीघटकांकडे मोठ्या प्रमाणात व गुणवत्तेच्या अंगाने लक्ष दिलेले आढळते. म्हणूनच सांगीतिक कल्पनांच्या विस्तारात व बढतीत साहाय्य करणाऱ्या बांधणीघटकांची या प्रकरणात ओळख पटवून घेऊ व त्यांचे वर्णन करू.



ढोबळपणे बोलावयाचे तर बांधणीघटकांचे वा बढतीच्या तत्त्वांचे वर्गीकरण अनुक्रमे राग, ताल व बंदिश यांच्याशी निगडित असते. हीच त्रिमूर्ति हिंदुस्थानी संगीताच्या सादरीकरणाचे स्वरूप निश्चित करत असल्याने हे तर्कास धरून आहे. त्या त्या घटकाच्या आपापल्या पायाभूत कलानुसार बांधणीघटकांची यादी अशी करता येईल :

रागसंबंधित :- आलाप, बोल, बोल-आलाप, बोल-तान, तान, नोम्-तोम्, सरगम, अलंकार, धुन

तालसंबध्द :- विलंबित, मध्य, द्रुत, पट, दुगुण, ठेका, तिहाई

बंदिशसंबध्द :- तुक, मुखडा, मुद्रा, बिरुद, तेनक, स्थायी, अंतरा, मांझा

इथे दाखविले आहेत त्यापेक्षा आणखी काही बांधणीघटक ठरविणे वा काहींना वेगळ्या शीर्षकाखाली समाविष्ट करणे शक्य आहे. आपापल्या शैलीनुसार विशिष्ट संगीतप्रकारांची मांडणी करताना कलाकारही यांत अधिक विविधता आणू शकेल. परंतु बांधणीघटकांची मुख्य कार्ये व त्यातून सामोरा येणारा दृष्टीकोण यांना अजिबात बाजूला ठेवणे संभवत नाही. बढतीच्या प्रक्रियेतील स्वरधुनीचे अंग प्रथम विचारात घेऊ.

बढतीच्या रागसंबध्द प्रक्रिया

आलाप : लप् म्हणजे सांगणे वा कथन करणे या संस्कृत धातूस आ म्हणजे जवळ, पर्यंत, सर्व बाजूनी हे उपपद लागून आलाप ही संज्ञा तयार झाली आहे. विशिष्ट कल्पना मांडणे वा तिचा अर्थपूर्ण व तत्वशुध्द विकास करणे, तिचा विस्तार करणे वा कथा सांगणे या गोष्टी जशा भाषेतून होतात त्याप्रमाणे सांगीतिक आलापातूनही होतात असे म्हणता येईल म्हणून आलाप म्हणजे, स्वरधुनीच्या / सुरावटीच्या अक्षावर राग, तसेच रागबाह्य संगीतात तालासह वा त्याशिवाय, कंठ वा वाद्यसंगीतात कल्पनेची बढत करणे होय. लयीच्या अक्षावरील संगीतकल्पनांची बढतही इतकीच महत्त्वाची असते आणि याचा विचार विस्तार अशी संज्ञा निश्चित करून नंतर केला आहे.

आलापातील दोन बाबी महत्त्वाच्या :- एक म्हणजे त्यांची गती, व दुसरे म्हणजे अलंकार या नावाने ओळखल्या जाणाऱ्या आविष्कारांना दिले गेलेले स्थान. तसे पाहता या दोन बाबींचे नियमन बऱ्याच प्रमाणात संगीतप्रकार आणि निवडलेला संगीत प्रगटनाचा मार्ग (कंठ, वाद्य, समूह इ.) करतात**.** त्याचप्रमाणे प्रत्येक कलाकाराचा व्यक्तिगत कल व त्याची कलाकारी तबियत हे दोन्हीही आलापांवर परिणाम करतात. म्हणूनच आलापांचे स्वरूप व्यक्तीव्यक्तीनुसार आणि प्रसंगानुसार बदलते. तरीही काही सर्वसाधारण लक्षणे नोंदता येतील.

आविष्कार-मार्ग कोणताही निवडला तरी आलाप संथ गतीपासून द्रुतकडे जातात. सर्वसाधारणत: तीन प्रकारच्या गती वा लयी वेगळ्या केल्या जातात : विलंबित, मध्य व द्रुत म्हणजे अनुक्रमे मंद गती, मध्यम गती व द्रुत गती होय. वाद्यसंगीतात विशिष्ट गतींबरोबर विशिष्ट विस्तारांची / बढतींची सांगड घातली जाते आणि त्यासाठी निराळ्या संज्ञाही योजल्या जातात. कंठसंगीतात तसे नसून काहीसे ढोबळ फरक करून तिथे भागते.

कंठसंगीतात आलापाची 'आ' या भाषिक स्वराशी सांगड घातली जाते. आलापक्रियेत मुख्यत: स्वरवर्ण वापरले जातात असेही सांगितले जाते. ख्याल गायनाच्या संदर्भात या मताचा पाठपुरावा बऱ्याच न्याय्यपणे करण्यात येतो कारण प्रत्यक्ष सादरीकरणात 'आ' सकट इतर भाषिक स्वरवर्णांवर बराच भर असतो. अखंड ध्वनि निर्माण करणे स्वरवर्णांच्या साहाय्याने सुलभ असल्याकारणाने ही पसंती असते हे उघड आहे, आणि यामुळे स्वरधुन तत्त्वाची एक महत्त्वाची पूर्वशर्त पुरी होते. तारतेच्या निरनिराळ्या पल्ल्यांवर जलद हालचाल करण्या करताही स्वरवर्ण अनुकूल असतात. पण स्वरवर्ण गायकाचा श्वास वा दम खातात आणि त्यामुळे गायन ही क्रिया थकवा आणते हेही खरे आहे. म्हणूनच ध्रुपदासारख्या इतर गायनप्रकारांत स्वरवर्णांवर, आणि विशेषत: 'आ'वर भर दिला जात नाही. शिवाय स्वरधुनीची बढत जरी गायनात आलापांतून सामोरी येणारी असली तरी तिचे कार्य काही गायनापुरते मर्यादित नसते हेही लक्षात ठेवणे जरूरीचे आहे. निष्कर्ष असा की आलाप या महत्त्वाच्या संज्ञेचा अन्वयार्थ 'आ' स्वरवर्णाच्या मक्तेदारीच्या साहाय्याने लावणे स्वीकारार्ह दिसत नाही.

काही वेळा विलंबित (संथ) वा मध्यलय आलाप (मध्यम गतीचे आलाप) अशा संज्ञा वापरल्या जातात. आलाप या संज्ञेतून कोणतीही खास लय वा गती सूचित होत नाही हा अभिप्राय होय.

बोल : ही संज्ञा 'बोलना' म्हणजे बोलणे या अर्थाच्या हिंदी क्रियापदापासून आली असून कशाचा तरी उच्चार होणे, काहीतरी सांगितले जाणे या क्रियांचा ती निर्देश करते. कंठ व वाद्यसंगीतात या संज्ञेचा बराच वापर होतो. सर्वसाधारणत: तिच्यामुळे अर्थपूर्ण शब्दांच्या प्रयोगाचा वा वापराचा निर्देश होतो. उदा 'याद पिया की आये' हे बोल होत. आणखी एका पातळीवर पाहता सांगीतिक बढतीसाठी कोणत्याही ध्वन्यक्षरांच्या एकत्र येण्याचा निर्देश होतो. उदा. रा, दा, ता, ना, इ. शेवटी, विशिष्ट वाद्यांच्या ध्वनींचे प्रतिनिधित्व करणाऱ्या- उदा. धेत्ता, दिंता, तिरकिड, तक - ध्वन्यक्षरांच्या एकत्र येण्याचा. लय संगीतात एकके तयार करण्याच्या क्रियेकडे ही संज्ञा नेते. आधी सांगितल्याप्रमाणे कायम अखंडपणे भाषिक स्वरांच्या साहाय्याने गात राहणे अवघड जाते व म्हणूनही शब्दांची मदत फायदेशीर ठरते. स्वरधुन व तिच्याबरोबर शब्दांचे अर्थही आल्याने साहजिकच संगीताची आवाहकता वाढू शकते. म्हणूनच संगीतकल्पनांच्या विस्तारात बोल हा महत्त्वाचा घटक होय.

बोल आलाप : स्वरधुनीच्या बढतीत जेव्हा सार्थ भाषिक घटक म्हणून बोलांना सामील करून घेतले जाते तेव्हा त्या पध्दतीस 'बोल आलाप' म्हणतात.

बोल तान : कंठसंगीतात स्वरधुनीच्या द्रुत गतिभेदांना तान म्हटले जाते. यांची जेव्हा बोलांबरोबर सांगड घातली जाते तेव्हा 'बोल तान' सिध्द होते. आविष्काराच्या उत्कर्षबिंदुकडे जाताना लयबध्द व द्रुतगती चलने वापरण्याच्या युक्तींचा बोलतान हा भाग असतो.

तान : ताणणे वा लांबविणे या अर्थाच्या तन् या संस्कृत धातूपासून ही संज्ञा सिध्द. तार खेचून जादा स्वर निर्माण करून स्वरधुन वाढविण्याच्या तंतुवाद्यवादनातील विशेषापासून कदाचित या संज्ञेचा उगम असावा.

मुख्यत: दोन प्रकारच्या तानांचा उल्लेख केला जातो. शुध्द (जसे आहे तसे, यथा मूल) म्हणजे ज्यांत नेहमी मान्य स्वरक्रम तसाच राखला जातो व कूट (कोड्यात टाकणारे) म्हणजे ज्या तानांत तो बदलला जातो. पायाभूत स्वरग्रामांत तानांत एक ते सात स्वर असू शकतात. भारतीय संगीतशास्त्राने असे गणित मांडले आहे की जर प्रत्येक स्वर एकदाच व त्याच्या क्रमानुसार वापरला तर सप्तकाच्या प्रत्येक स्वरापासून तयार होणाऱ्या स्वरग्रामांतून एकूण ५०४० ताना निर्माण होतात! योजलेले ध्वनिवैशिष्ट्य, वापरला जाणारा भाषिक स्वर वगैरेंच्या आधारे तानांची आणखी वर्गीकरणेही केली जातात. द्रुत गती व आकृतिबंधांची गुंतागुंत यामुळे संगीताचा उत्कर्षबिंदु सिध्द करण्याच्या बाबतीत ताना सहजच महत्त्वाच्या ठरतात. तानांनी श्रोते निरपवादपणे प्रभावित होतात आणि तानांचा सराव करणे व त्या बाबतीतल्या आपल्या कौशल्याचे प्रदर्शन करण्याचा कलाकारांना कधीच कंटाळा आलेला दिसत नाही.

विवेचनाच्या या टप्प्यावर थोडे मागे जाऊन वाद्यसंगीतातील आलापांचे थोडे अधिक विवेचन करणे गरजेचे आहे. बहुतेक संबंधित संज्ञांवरून असे ध्यानात येते की त्यांच्या द्वारे ज्या बढतीच्या तंत्रांची ओळख पटते ती तंत्रे तंतुवाद्यांच्या अंगाने मांडली जातात. आणि शिवाय भारतात तंतुवाद्येच काय सर्व वाद्य दावा करतात की आपण आवाज जे काही करू शकतो ते सर्व परिणामकारकतेने करून कंठसंगीताची बरोबरी करू शकतो. दुसऱ्या शब्दांत सांगावयाचे तर असे की वाद्यकारांनी रूढ केलेल्या खास संज्ञा व विकसित केलेली तंत्रे समजून घ्यावयाची ती कंठसंगीत व गायक यांनी तयार केलेल्या पार्श्वभूमीवर होय. पुढे नोंदलेल्या विस्तारपध्दतींचे ध्रुपदगायनाशी बरेच साम्य आहे. यावरून दोहोंच्या उगमाचा समान कालखंड व संगीतप्रेरणांची समानता सूचित होते. वाद्यसंगीताच्या विस्तारपध्दतींत पुढील प्रमुख तंत्रांचा समावेश होतो :

औचार : संबंधित रागाची ओळख पटविण्यासाठी पुरेशा ठरणाऱ्या स्वरांचे आरंभिक वादन.

बन्धान : ज्या रागाचा विस्तार करावयाचा त्याचे खास वाक्यांश ठसठशीतपणे मांडणे.

कैद : ज्यांत हेतुपूर्वक एकाच स्वरास महत्व दिले जाते असा संगीतकल्पनेचा विस्तार.

विस्तार : ज्याची पूर्वतयारी आधीच्या टप्प्यांवर झाली असेल असा मुक्त वा स्वैर स्वरविलास.

संगीताविष्कारासाठी स्वीकारलेली लय व अलंकारांचे प्रमाण यावरून ध्रुपदाच्या सादरीकरणांत चार प्रकारच्या आलापांचे विवेचन केले जाते. लय व अलंकरणाचे प्रमाण ध्रुपद शैली वा बानी निश्चित करतात. एक संगीतप्रकार म्हणून जेव्हा ध्रुपदाचे व त्याच्या विशेषांचे विवरण होईल तेव्हा बानीचा विचार करू.

तंतुवाद्य वादनातील विस्तार / बढतीच्या पध्दती

वाद्यांच्या तांत्रिक ताकदीच्या वापरास नीट दिशा मिळावी म्हणून आधी सांगितल्यानुसार बढतीच्या पध्दतींची चांगली व्यवस्था लावण्यात आली आहे.

विलंबित आलाप : या टप्प्यावर मुख्यत: संथ लयीत, तालाशिवायची बढत होते. प्रत्येक पूर्ण झालेल्या संगीतकल्पनेच्या शेवटी रागाच्या विशेष रूपाशी निगडित असा मुखडा घेतला जातो, ज्यास 'मोहरा' असेही म्हणले जाते. लय हळू हळू वाढवली जाते, पडद्यांवरचे काम वाढते व गमकांचा प्रवेश होतो.

जोड : आधीच्या विलंबित आलापाच्या अवस्थेची लय दुप्पट करून, वरच्या तारतेची तंत्री मुख्यत: वापरून, पडद्यावरील तसेच नखीचे कामही बरेच गुंतागुंतीचे ठेवून आधारस्वन व लयबंध यांचे सादरीकरण जोड या टप्प्यावर केले जाते.

झाला : विस्ताराच्या या टप्प्यावर चिकारी (लयकारीच्या कामासाठी वापरली जाणारी वरच्या तारतेची तंत्री) पुढे येते. वाढती लय संगीताच्या उत्कर्षबिंदूकडची वाटचाल निश्चित करते. या टप्प्यावर एकंदर सांगीतिक आविष्कार छंदाच्या अगदी जवळ जातो. या अवस्थेचे वर्णन तालाची पूर्वावस्था म्हणून करता येइल.

ठोक : 'झाल्या'नंतर येणाऱ्या या संगीतविस्ताराच्या अवस्थेत सांगीतिक आघातांचे प्रमाण भरपूर असते. ठोक या आघातपूर्ण वादनासाठी नखी वा तिकोना इ.चे वाद्यशरीरातील लाकडी वा धातूच्या भागावर मुद्दाम आघात करण्यात येतात.

लडी : स्वरांचा एक छोटा समूह तयार करून त्याभोवती स्वरबंध गुंफले जातात. या लडीची निराळ्या संदर्भांत पुनरावृत्ती केली जाते.

लडगुत्थी : लडी हाच गुंफणीचा प्रकार एक प्रकारच्या गांठ बांधण्याच्या परिणामासकट सादर केला जातो.

लडलपेट : लडी, एकांतरतेने मींड व इतर ध्वनी गुंजन निर्माण करणारे परिणाम एकत्र वापरले जातात. मींड म्हणजे वरील स्वरावरून खालच्या स्वरापर्यंत अतूटपणे व मधल्या इष्ट त्या स्वरांना स्पर्श करीत येणे होय.

परन / परण : साथसंगत करणाऱ्या पखवाजाच्या परण या वादनप्रकाराशी सुसंगत अशा स्वराकृती सादर करणे.

साथ : तंतुवाद्यावरचे संगीत व साथ करणारे तालवाद्य यांनी तंतोतंत एकाच प्रकारे सादरीकरण साधणे.

धुया : चिकारी या तारांवरचे आघात व मुख्य तारांवरची स्वरवाक्ये यांच्यात एकांतरता राहणे.

माठा : चिकारी व मुख्य तारांचे वादन एकांतरतेने करणे.

संगीत विस्तारात कंठ व वाद्यसंगीत यांच्या विचारांमधील निकटचे नाते ध्यानात यावे या हेतूने वाद्यावरच्या आलापांचे विवेचन तंतुवाद्यांच्या अंगाने केले. आता कंठसंगीताच्या बांधणीच्या ठोकताळ्यांकडे पुन्हा वळायला हरकत नाही.

नोम् तोम् : रागविस्तारासाठी री, द, न, तोम्, नोम्, यल, ली, याली, लाला वगैरे अर्थहीन अक्षरावयवांची योजना करून या प्रकारची बढत सिध्द होते. या अवस्थेत तालाची योजना केली जात नाही. क्रमाक्रमाने विलंबित, मध्य व द्रुत लयींनी आलाप पुढे सरकतात. वास्तवात प्रस्तुत अवस्थेत 'अनंत हरि ओम्' सारख्या सार्थ शब्दांचा अंशत: वापर होतो असे प्रतिपादन केले गेले आहे. नोम् तोम् या अवस्थेतील अक्षरसमूह म्हणजे प्रेषित पैगंबराची नावे होत असेही मत व्यक्त करण्यात आले आहे. प्रत्यक्ष सादरीकरणात ज्या रीतीने मोडतोड करून वापर होत असतो त्यावरून सार्थ शब्दांच्या योजनेचा दावा मान्य करणे अवघड आहे. तरीही या वाद-प्रतिवादांतून एका महत्त्वाच्या बाबीचा अन्वयार्थ लावण्याविषयी निरनिराळे दृष्टीकोण समोर येतात. ती बाब अशी की ध्वनिसमूहांच्या अर्थाकडे दुर्लक्ष करूनही सांगीतिक शक्यता असलेला ध्वनि म्हणूनच त्यांच्याकडे पाहणे संभवते असा बोध होतो. इतर काही संगीतप्रकारांतही याकडे कल दिसतो हे नंतर दाखविले जाईलच. रागाचा क्रमवार आणि तपशिलवार विस्तार करण्याकरिता नोम् तोम् इ. अक्षरावयवांचा निश्चित उपयोग होतो. मूलत: जरी ध्रुपदाच्या सादरीकरणाचा आवश्यक भाग म्हणून जरी नोम्‌तोम्‌ची योजना असली तरी इतर प्रकारचे संगीत सादर करतानाही कलाकार याचा वापर करतात.

सरगम : विशिष्ट रागाचे नियम सांभाळून स्वरांची संक्षेपित नावे- सा, रे, ग, म इ. घेऊन रागाचा विस्तार केला जातो.

अलंकार : अलं + कृ = सुशोभित करणे, सजविणे या अर्थाच्या संस्कृत धातूपासून ही संज्ञा आली आहे. सर्व सुरावटींचा विकास करताना स्वरविस्तार सजविण्यासाठी या क्रियेचा अवलंब करण्यात येतो. मुळात पाहता सर्व स्वर व लय संदर्भांत निरनिराळ्या सांगीतिक घटकांची विविध एकत्रीकरणे साधून वेगवेगळे आकृतिबंध निर्माण करण्याकरिता अलंकरण केले जाते. मात्र अलंकरण क्रियेचे सुरावटीच्या संदर्भातले विवेचन परंपरेने खूपच तपशीलवार केलेले आढळते. वर्ण व शब्द अशा दोन

मूलभूत वर्गांत अलंकारांचे विभाजन केले आहे. पहिल्या वर्गाचा भर स्वरांच्या क्रमात बदल करण्यावर असतो. दुसऱ्या वर्गातील अलंकार स्वर कसे निर्माण केले जातात वा ते ऐकण्यास कसे वाटतात यावर भर देतात. पहिल्या वर्गातील अलंकारांची दोन उदाहरणे म्हणजे स्थायी (म्हणजे तोच स्वर पुन्हा येणे) व आरोही (स्वर चढत्या क्रमाने असणे) होत. दुसरा वर्ग म्हणजे मुख्यत: पंधरा प्रकारची गमके होत. गमक म्हणजे स्वराची निर्मिती विशिष्ट प्रकारे कंपनयुक्त ठेवणे. सांगीतिक कल्पनांचे विस्तार करण्याची युक्ति या दृष्टीने पाहता अलंकार असंख्य होत हे उघड आहे.

धुन : तसे पाहता धुन हा एक स्वतंत्र संगीतप्रकार असूनही सुरावट बांधण्याच्या एककांच्या चर्चेत त्याचा समावेश करण्याचे कारण असे की रागाचा संदर्भ न ठेवता सुरावटीतील सांगीतिक कल्पनांचा विस्तार साधण्याचा तो एक मार्ग आहे. सुरावटींची बढत करण्याचे इतर सर्व विशेष इथे सयुक्तिक असतात.

ताल संबंधित विस्तार पध्दती

सुरावटीच्या परिमाणांत विस्ताराचे विवेचन झाल्यावर आता तालाच्या परिमाणाकडे वळायचे आहे. मात्र एक बाब ध्यानात ठेवणे जरूर आहे – तबल्याच्या एकल वादनात लयकल्पनांचा विस्तार साधण्याकरिता काय करतात याचे विवरण इथे अभिप्रेत नसून सुरावटीचा विस्तार करताना वापरलेल्या काही लयसंबध्द बाबींचे विवेचन करायचे आहे.

विलंबित, **मध्य आणि द्रुत** : गरजेप्रमाणे सर्वसाधारणत: तीन प्रकारच्या गती वापरल्या जातात - विलंबित (संथ), मध्य (मधली) आणि द्रुत (जलद). या तीन गती काय क्रमाने वापराव्या याविषयी कोणतेही नियम घातलेले नसतात. परंतु, बहुतेक सादरीकरणांत उत्कर्षबिंदुकडची सर्वसाधारण चाल संथ ते द्रुत अशी असते. शिवाय असे की गतीचे मापन करण्यासाठी कोणतेही वस्तुनिष्ठ निकष घालून दिलेले नाहीत. परंपरा या संदर्भात सुखदपणे संदिग्ध आहे! उदाहरणार्थ, परंपरेनुसार मध्य ही विलंबिताच्या दुप्पट आणि मध्यचे माप काय विचारले तर उत्तर असते द्रुतच्या निमपट! दुसऱ्या शब्दांत सांगावयाचे तर आपली मध्यगती कोणती हे ठरवायचे प्रत्येकाला स्वातंत्र्य असते, पण एकदा का मध्यगती ठरली की इतर गती आपोआप पक्क्या होतात.

दुगुन : सुरावट वा लयबंध यांना त्यांच्या मूळ गतीच्या दुप्पट गतीने मांडणे म्हणजे त्यांची दुगुन करणे होय. अशी दुगुन करून बहुधा संगीत पुन्हा मूळ लयीत आणले जाते. मुख्यत: याचा वापर आविष्कारात विविधता आणण्यासाठी तसेच लयीचा वापर लवचिकपणे करण्याच्या सौंदर्यनिकषाच्या गरजेतून केला जातो.

पट : दुगुनप्रमाणे, पण अधिक विविधता यावी म्हणून अवतरणाऱ्या या विशेषात मुळ गतीच्या तिप्पट वा दीडपट वगैरे लय वापरात आणली जाते.

तिहाई : संगीतसिध्दीतला एक आकर्षक, सहज ओळखण्यासारखा आणि वारंवार वापरला जाणारा विशेष म्हणजे तिहाई. कोणताही संगीतांश (सुरावटीचा वा लयबंधाचा खंड) लागोपाठ तीनदा घेऊन या विशेषाची सिध्दी होते.

ठेका : संगीताविष्कारात लय पुरविण्याकरिता सौंदर्यपूर्णरीत्या कालाच्या आकृती बनविणे हे ताल या संकल्पनेचे अमूर्त रूप झाले. पुढे असे की कोणत्या वाद्यावर वाजणार त्यानुसार प्रत्येक तालाला त्याची स्वत:ची शब्दसंपदा म्हणून काही अक्षरावयव- संबंधित वाद्य ध्यानात घेऊन- वाटून दिलेले असतात. मूळ कालविभाजन तसेच ठेवूनही लयवाद्यांच्या आपापल्या भाषेनुसार या आकृतींत ध्वन्यक्षरांच्या साहाय्याने काही बारीकसारीक पण सौंदर्ययुक्त बदल करणे शक्य असते. मूळ तालात घडवून आणलेले हे बदल ठेका म्हणून ओळखले जातात. अनेक सुरावटी तर काही विशिष्ट ठेक्यांसह आल्या तरच मोहक ठरतात. विचक्षण कलाकार व रसिकही असे ठेके लागले की त्यांची नोंद घेण्यास विसरत नाहीत.

बंदिश संबध्द विस्तार पध्दति

बंदिश या तिसऱ्या महत्त्वाच्या घटकाशी संबंधित बांधणीची एकके कोणती तिकडे आता वळू.

तुक : प्रत्येक बंदिशीला एक निश्चित बांधणी हवी आणि बंदिशींत सहज ध्यानात येण्याजोगे भाग नसले तर हे शक्य नाही. बंदिशीचा खंड वा विभाग यांना अनुलक्षून वापरल्या जाणाऱ्या संज्ञांच्या विविधतेत या बाबींची अर्थपूर्णता प्रतिबिंबित झालेली दिसते. उदा. अंश, कली, धातु वा चरण या संज्ञा पाहा. सर्व बंदिशींबाबत हे खरे नसले तरीही बंदिशीस जेवढे विभाग जास्त

तेवढा त्याचा आकृतिबंध जास्त गुंतागुंतीचा असण्याची शक्यता अधिक असे म्हणायला हरकत नाही. गुंतागुंतीचा आकृतिबंध असणे हा एक सांगीतिक कलाकारीचा मान्य निकष आहे.

स्थायी : या संज्ञेचा आढळ निरनिराळ्या संदर्भात होतो. तरीही कंठसंगीतात, तसेच वाद्यसंगीतात बंदिशीचा पहिल्या आणि मुख्यत: पहिल्या अर्ध्या भागाचा या संज्ञेमुळे निर्देश होतो. शिवाय स्थायी बहुधा मध्य सप्तकाच्या षड्ज स्वरापासून पंचम या स्वरापर्यंतच्या स्वरांतरांपुरती मर्यादित असते. जर तिचा रोख स्वरसप्तकाच्या दुसऱ्या अर्धावर राहिला तर उत्कर्षबिंदुकडची वाटचाल काहीशी अवघड होते. बंदिश रागाधारित असो व नसो स्वरसप्तकाच्या खालच्या मर्यादांचा तपशीलवार शोध घेतला जावा असा स्थायीचा खात्रीचा यत्न असतो.

अंतरा : स्थायीनंतर जराही अंतर न सोडता (म्हणूनच ही संज्ञा) जो बंदिशीचा भाग येतो त्यास अंतरा म्हणतात. स्थायीने सुरु केलेल्या कामाचा अंतरा तर्कशुध्द पाठपुरावा करतो. सप्तकांतला वरचा वा स्थायीने विकसित न केलेला अर्ध अंतरा धुंडाळतो. कंठ वा वाद्यसंगीतात उपलब्ध सांगीतिक संचाचा पुरेपूर उपयोग होईल त्याची अशा रीतीने हमी घेतली जाते. काही वेळा स्थायीखेरीज बंदिशीत दोन विभाग असतात असेही दिसते. अशा वेळी दुसरा विभाग मांझा (मधला) म्हणून ओळखला जातो.

मुखडा : ही संज्ञा संस्कृत मुख म्हणजे तोंड पासून आली असून कोणत्याही बंदिशीच्या पहिल्या चरणाचा, सांगीतिक कल्पनाविस्तारात भोज्यासारखा वापरला भाग तीमुळे दर्शविला जातो. प्रत्येक सांगीतिक विस्ताराच्या शेवटी कवितेच्या ध्रुपदासारखा मुखडा येत असतो. सांगीतिक वाक्याच्या पूर्णतेचा त्यामुळे संकेत होत असल्याने तो पूर्णविरामासमान काम करतो. बंदिशीचे खासपण तिला मुखडा देऊ करत असल्यामुळे जशी माणसाची ओळख त्याच्या चेहऱ्यावरून तशी बंदिशीची मुखड्यावरून पटते.

तेनक : काहीसे सैध्दांतिक होण्याचा धोका पत्करून (वा गाणारे-वाजविणारे म्हणतात त्याप्रमाणे पुस्तकी होऊनही!) असे म्हणावेसे वाटते की एक काहीशी अपरिचित संज्ञा पुन्हा प्रचारात आणणे गरजेचे आहे. कारण असे की तिच्याशी निगडित सांगीतिक कार्य आजही चालू आहे. तत वाद्ये वा पटह इ. वाद्यांवर वाजविलेली जाणारी अक्षरे किंवा अर्थहीन शब्द वगैरेंनी तयार होणाऱ्या बंदिशीतील विभागाचा या संज्ञेने निर्देश केला जातो. अशा रीतीच्या वापरावर प्राचीन परंपरेने पवित्रतेचे शिक्कामोर्तब केले कारण या प्रकारच्या ध्वनिअवयवांची योजना मंगल व शुभ असते असा दंडक घातला गेला. अशा शब्दांना 'तेन शब्द' म्हटले जाई - यावरूनच तेनक ही संज्ञा तयार झाली हे उघड आहे. काही मुख्य संगीतप्रकार आणि काही संगीताविष्कार आपापल्या परिणामकारकतेसाठी अर्थहीन शब्दांवर अवलंबून असतात याची चर्चा नंतर होणारच आहे. म्हणूनच ही जुनी संज्ञा पुन्हा प्रचारात आणण्यास हरकत असू नये.

मुद्रा : या संज्ञेचा अर्थ शिक्का वा मुख असा आहे. बहुसंख्य बंदिशींत- बहुतेक शेवटच्या ओळीत- रचनाकाराचे नाव गुंफलेले असते. नावामुळे जणू काय अधिकार वा पात्रता दर्शविली जाते. अर्थातच नावाचा खोटा वापर होण्याची शक्यता नजरेआड करता येत नाही!

बिरुद : या संज्ञेचा मूलत: अर्थ होता 'दैवतास नमन'. पण आता बरीच वर्षे अगदी नमन नसले तरी रचनाकाराचा आश्रयदाता वा गुरु यांचा रचनाकारांने दिलेला सादर संदर्भ या अर्थाने संज्ञा वापरली जाते.

सांगीतिक विस्तारात वारंवार येणाऱ्या बांधणीच्या एककांची केलेली ही त्रोटक चर्चा अनेक संगीतप्रकाराच्या घटकांची ओळख पटण्यास मदतगार ठरेल. निरनिराळे संगीतकार वा घराणी यांनी आपापल्या आविष्कारांतून कोणती तांत्रिक वा कलात्म भर घातली त्याचे मूल्यमापन करण्यासही यामुळे साहाय्य होईल.

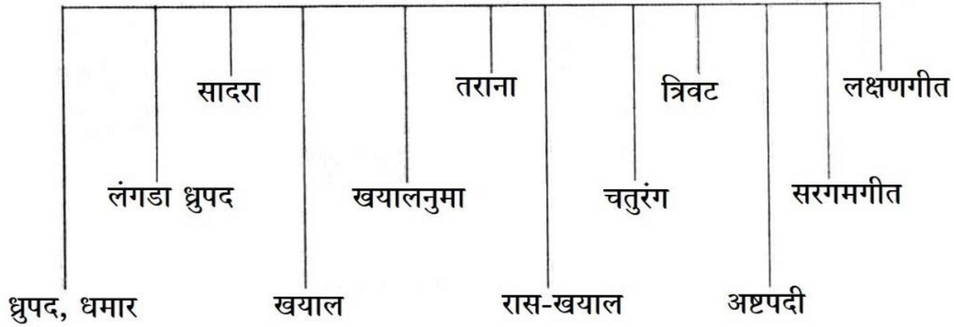


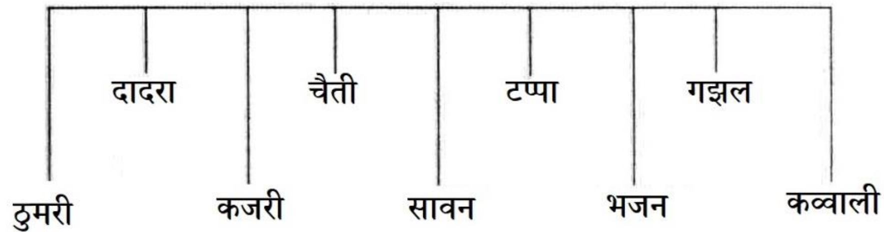
५ संगीतप्रकार

कंठ कलासंगीत

इंग्रजीत फॉर्म अशी संज्ञा वापरली जाते ती दोन अर्थांनी. रूप व प्रकार असे ते दोन अर्थ होत. उदाहरणार्थ, रूप या व्यापक अर्थाने पाहिल्यास असे म्हणता येईल : एखाद्या मैफलीला काही रूपच नव्हते कारण संगीतकार पध्दतशीरपणात कमी पडला, वा त्याने केलेली रागांची निवड योग्य नव्हती, वा इष्ट त्यापेक्षा त्याने बढत कमी / जास्त वेळ केली इत्यादि. इथे रूप म्हणजे एकंदर मैफलीची सहेतुक केलेली बांधणी. उलटपक्षी दुसऱ्या अर्थाने, म्हणजे प्रकार म्हणून, फॉर्म या संज्ञेचा संदर्भ मैफलीतील एककांच्या वा त्यांच्या भागांच्या अंतर्गत रचनेच्या गुणांचा असतो. उदाहरणार्थ, एखादी मैफल बिघडते कारण ख्याल गायक बंदिशी फारच विलंबित वा द्रुत लयींत गातो, वा ख्यालास योग्य नसलेले ताल तो निवडतो किंवा ध्रुपद सादर करतेवेळी नोम्-तोम्-मध्ये रागाचा विस्तार करणे त्याला जमत नाही. पहिल्या अर्थाने फॉर्म म्हणजे रूप व दुसऱ्या अर्थाने प्रकार. प्रस्तुत प्रकरणात आपल्याला दुसऱ्या अर्थाचा विचार करावयाचा आहे.

सर्जनशील साहित्यात असलेल्या निश्चित प्रकारांची आपल्याला जाणीव असते. उदाहरणार्थ, लघुकथा, कादंबऱ्या, कविता, लघुनिबंध आणि नाटके. या सर्व साहित्यप्रकारांत कथानकाची बांधणी, कल्पनेचा विस्तार, भाषेच्या वापराची शैली वगैरे अंगांबाबत निश्चित प्रथा असतात. या आणि यासारख्या प्रथा लेखकाची कल्पनाशक्ति व भाषा वापरण्याची त्याची क्षमता यांना मार्ग दाखवितात. परिणामी कादंबरी, लघुकथा इ. मान्य झालेल्या प्रकारांतील एक विशिष्ट कृति तयार होते. या मार्गांना, वा साच्यांना साहित्य प्रकार म्हणतात. प्रत्येक कलेची आपली खास अशी प्रकारांची सोपानपरंपरा असावी आणि तींत कमीअधिक कसोशीने पाळण्याचे नियम वा दंडक घालून ठेवलेले आढळावेत हे सहज लक्षात येण्यासारखे आहे. म्हणून संगीतप्रकारांचे विवेचन आवश्यक ठरते.





मुख्य कलासंगीत प्रकार

१ ध्रुपद धमार	७ रास
२ लंगडा ध्रुपद	८ चतुरंग
३ सादरा	९ तराना
४ ख्याल	१० अष्टपदी
५ ख्यालनुमा	११ सरगमगीत
६ त्रिवट	१२ टप-ख्याल

मुख्य सुगम कंठ संगीतप्रकार

१ ठुमरी	६ कव्वाली
२ दादरा	७ गझल
३ कजरी/ कजली	८ भजन
४ चैती	९ टप्पा
५ सावन	

एकंदरीने पाहता कंठ व वाद्यसंगीतात मिळून जवळ जवळ पन्नास-एक प्रकारांची मोजदाद करता येते. मैफलींत सादर करण्याजोगे प्रकार हवेत अशी कसोटी लावली की त्यांची संख्या कमी होते. पुन्हा एकदा असेही ध्यानात येते की कंठसंगीताने पुरविलेल्या नकाशाबरहुकुम वा आदर्शानुसार आपला विकास साधण्याचा वाद्यसंगीताचा यत्न बरेचदा असतो. म्हणून कंठसंगीताच्या प्रकारांच्या विवेचनाने सुरुवात करणे फायद्याचे ठरेल. आज कार्यक्रमांतून ऐकले जाणारे कंठसंगीतप्रकार म्हणजे : ध्रुपद-धमार, लंगडा ध्रुपद, सादरा, ख्याल, ख्यालनुमा, त्रिवट, रास, चतुरंग, तराना, अष्टपदी, सरगमगीत, आणि टपख्याल हे होत. आजचा प्रघात ध्यानात घेतला तर यांत भर घालणे अवघड दिसते.

ध्रुपद

हे नाव संस्कृत / हिंदी ध्रुव+पद म्हणजे अनुक्रमे 'पक्के, अचल, स्थिर' आणि 'स्थल वा जागा, कडवे' यावरून आले आहे. ध्रुवपद या संज्ञेने काव्यात व पद्यशास्त्रात गीताचे ध्रुपद असाही अर्थ आहे - हेही बदलत नसते व पुन्हा पुन्हा येते. हीच संज्ञा ईश्वराच्या अढळपदाच्या संदर्भात वापरली हे तर्कशुध्द म्हटले पाहिजे. एका प्रकारे विवेचित प्रकाराच्या विशेषांचे सूचन करण्याकरिता वरील दोनही अर्थ एकत्र येतात म्हटले पाहिजे. देवदैवतविषयाचे साहचर्य व बांधणीचा मजबूतपणा या दोहोंचा ध्रुपदांशी संबंध दिसतो.

आधीपासून अस्तित्वाच्या काही खुणा दिसल्या तरी हा प्रकार ध्यानात येण्यासारख्या रुपात येतो तो १५व्या शतकाच्या शेवटी. बैजू बावरा, गोपाल नायक व तानसेन सारखे आख्यायिकांचे नायक ध्रुपदाचे मुख्य गायक होते. या प्रकाराच्या संदर्भात ग्वाल्हेरचा राजा मानसिंह आणि स्वामी हरिदास यांचीही नावे घेतली जातात. इतिहासाची सर्व संदिग्ध आकर्षणे बाजूला ठेवून आजच्या ध्रुपदाची जडणघडण तपासणे सहायक ठरेल.

ध्रुपदाच्या बांधणीतील चार भाग असे :

१) स्थायी : बंदिशीची सुरुवात करून रागाची स्थापना करते.

२) अंतरा : स्थायीनंतर लगेच येऊन रागाचा विस्ताराने शोध घेतो- विशेषत: स्वरसप्तकाच्या उत्तरार्धावर जोर दिला जातो.

३) संचारी : मुक्त संचारास परवानगी.

४) आभोग : विस्तारास एक पूर्णत्व देऊन विकासाचे टप्पे संपवितो.

सादरीकरणातील क्रमाच्या कडवेपणामुळे हा प्रकार उठून दिसतो. या क्रमाकडे ध्यान देणे ही त्याची ओळख पटविण्यासाठी वापरण्याची महत्त्वाची खूण आहे. याच्या गायनाचा आरंभ नोम्-तोम्ने होतो. पूर्वी स्पष्ट केल्याप्रमाणे री, दा, न, तोम् नोम्, याला, यलली वगैरे अर्थहीन अक्षराच्या वापराने, अनुक्रमे विलंबित, मध्य व द्रुत अशा लयींतून रागाचा विस्तार नोम्-तोम्मधून साधला जातो. या विस्तारातील प्रत्येक पूर्ण सांगीतिक वाक्याच्या शेवटी, स्वत: न बदलणारी एक छोटी सुरावट

घेतली जाते. सांगीतिक विस्ताराच्या बांधणीच्या एककांची चर्चा करत असता मुखडा म्हणून ज्याचे विवेचन केले होते त्यासारखाच हा प्रकार असतो. एखादया कवितेच्या कडव्याच्या शेवटी येणाऱ्या ध्रुपदासारखेच याचे कार्य असते.

नोम्-तोम् नंतर येणारा दुसरा टप्पा त्यामधे होणाऱ्या तालाच्या वापरामुळे वेगळा जाणवतो. या अवस्थेत ध्रुपदाच्या चार विभागांचे पखवाजाच्या साथीने गायन केले जाते. सादरीकरणाच्या तिसऱ्या टप्प्यावर चारही भाग वा त्यापैकी काहीचे दुप्पट, तिप्पट, चौपट वगैरेंमध्ये गायन केले जाते. शेवटी ऐनवेळी स्फुरलेल्या बोलताना घेतल्या जातात. असे करताना बंदिशीच्या घडणीस न बिघडविण्याची खबरदारी घेतली जाते. लय व स्वर अंगांच्या विस्तारांना वाव असतो, पण आलापांत होतात तसे 'आ' या स्वरवर्णाचे निखळ लगाव इथे आढळत नाहीत.

विषयांच्या बाजूने पारंपरिक ध्रुपदांची संहिता तपासल्यास असे आढळते की देवता व राजांची स्तुती, निसर्गवर्णने, सांगीतिक तत्त्वांची यादी वगैरेंना त्यांची खास पसंती असते. दुसऱ्या शब्दांत सांगावयाचे तर निमधार्मिक व व्यक्तिगत नसलेल्या विषयांवर या प्रकाराचा भर असला तरी बंदिशीतील पद्याचा एकूण सूर गंभीर व चलन भारदस्त असते. सर्वसाधारण प्रघात असा की विलंबित लयीने सुरुवात करून मध्य व मध्य-द्रुत लयीकडे वळावयाचे. गायनाचा ढंग जोरदार व पुरुषी असतो आणि ध्रुपद गायन करणाऱ्या स्त्रिया क्वचित आढळतात हेही खरे.

या प्रकाराची काही तालांना खास पसंती आहे, उदा. चौताल (१२ मात्रा), सुरफाक्ता (१०मात्रा) आणि आदिताल (१६ मात्रा). बहुतेक सर्व पारंपरिक रागांमध्ये या प्रकाराच्या बंदिशी आढळतात. इतकेच नव्हे तर एखादा राग खरोखरच पारंपरिक आहे की नाही, वा त्याचे मूळ स्वरूप काय याचा निर्णय करण्यासाठी त्यांत ध्रुपद आहे किंवा कसे ते पाहण्याचा सल्ला दिला जातो. ध्रुपद या प्रकारातील राग व ताल - मुख्यत: त्यांच्या अंतर्गत गतीमुळे - गंभीर व प्रौढ आशयाचे प्रतीत होतात. पखवाज या घुमारेदार वाद्याच्या साथीमुळेही त्याच्या अंतिम परिणामात भर पडते. कलात्मक नजरेने पाहता आपल्या कडव्या क्रमविषयक नियमांमुळे या प्रकारात लवचिकपणा कमी भासतो. त्याच्या भावस्थितीतही गांभिर्यावर भर व व्यक्तीपरतेचा अभाव असतो - श्रोत्यांना हे विशेष नेहमी रुचतात असे नाही. ध्रुपद या प्रकारांनतर धमार या सहजात प्रकाराची पाळी येते.

धमार

धमार या शब्दाने पहिले आणि मुख्य अर्थसूचन होते ते १४ मात्रांचा आणि पखवाजावर वाजविला जाणारा ताल असे. असे असले तरी ध्रुपदानंतर सादर होणाऱ्या एका कंठसंगीतप्रकाराचेही ते नाव आहे. ऐंद्रिय सुख मिळण्यासारखे अंगभूत द्रुत चलन असलेल्या धमार तालातच या प्रकाराची रचना असून त्याच्या गायनाची पध्दति ध्रुपदासारखीच राहते. शिवाय, या प्रकारातील गीतांचा आशय प्रसिध्द रंगमहोत्सवाचे - होळीचे वर्णन असल्यास त्याला होरी म्हटले जाते. एरवीही या प्रकारातील गीतांचा आशय लौकिक असून संयत शृंगार आढळण्याचीही शक्यता असते. धमाराची सांगड ध्रुपदाबरोबर घालण्याचा हेतु दोहोंनी एकमेकाला पूरक व्हावे व व्यापक सांगीतिक आवाहनाची हमी मिळावी असा भासतो. वीणेसारख्या वाद्यावरही ध्रुपद-धमार सादर केल्याचे आढळते. शब्दांच्या मदतीशिवाय वाद्ये प्रस्तुत संगीतप्रकारांचा पूर्ण स्वाद देऊ शकतील अशी अपेक्षा अर्थातच करता येत नाही. मात्र सादरीकरणाच्या पूर्वी दिलेल्या नकाशाला धरूनच वाद्यांवरही या प्रकाराचे आविष्कार होतात**.**

सादरा

दहा मात्रांच्या झपतालात सादर होणारे ध्रुपद असेच या प्रकाराचे थोडक्यात वर्णन करता येईल. असे सांगतात की शिवमोहन व शिवनाथ हे दोन बंधु बैजू बावरा याच्या शैलीत ज्या रचना करीत त्यांना सादरा म्हटले जाऊ लागले, कारण हे बंधु शहादरा या गावचे होते. सादरीकरणाबाबत या प्रकारात व ध्रुपदात एरवी फरक नसतो.

लंगडा ध्रुपद

नावात सुचविल्याप्रमाणे या प्रकारात ध्रुपदाला जरा पंगु केलेले असते! ध्रुपदाचा टोकाचा दाठरपणा व ख्यालाचा कमालीचा लवचिकपणा यांच्यामधून हा प्रकार मार्ग काढता जातो. या प्रकाराचे सहज लक्षात येणारे लक्षण असे की तालाची ढोबळ विभागणी दाखवीत असली तरी याची बंदिश तालाच्या आकृतीला अगदी चिकटून चालत नाही. दुसऱ्या शब्दांत असे की

ध्रुपद व ख्याल यांच्या दरम्यान असणारे संगीत क्षेत्र धुंडाळण्यामुळे हा प्रकार वेगळा पडतो. एक वेधक बाब अशी की या प्रकाराला मुंडा ध्रुपद- डोके उघडे ठेवणारे- असेही दुसरे नाव आहे.

ख्याल

आजच्या कलासंगीतातील सर्वप्रभावी प्रकार म्हणून ख्यालाचा निर्देश करता येईल. याचा मूळ साचाच इतका संपन्न आहे की त्यात अनेक शैली शक्य झाल्या आहेत. प्रत्येक व्यक्तिगत कलाकारास ख्याल म्हणजे सर्जनशील शक्यतांची खाण वाटते.

ख्याल या संज्ञेची व्युत्पत्ती बरीच गोंधळविणारी आहे. काही अभ्यासकांच्या मते राजस्थानमधील लोककला प्रकाराच्या संचात याचे मूळ शोधले पाहिजे. पण राजस्थानमधील ख्याल अनेक प्रकारचे असून संगीत, नृत्य, नाट्य यांची त्यांत मोट बांधलेली असते. पूर्णत: कंठसंगीताचा आविष्कार असलेल्या आजच्या ख्यालापासून इतके वेगळे काहीच नसावे. खेल म्हणजे खेळ, क्रीडा या अर्थाच्या हिंदी शब्दापासून काही लोक ख्यालाची व्युत्पत्ती मानतात. प्रस्तुत प्रकारात कलाकाराला मिळणारे मोकळेपण या दोनही स्पष्टीकरणातून चांगले नजरेस येते हे उघड आहे. ध्रुपदाच्या तुलनेने ख्याल या प्रकारात दिसणाऱ्या लवचिकपणामुळे खेल शब्दाबरोबरचा संबंध कसा न्याय्य वाटतो ते आपण नंतर पाहणारच आहोत. सर्वसामान्यत: धारणा अशी की प्रस्तुत प्रकाराला १६व्या शतकानंतर मान्यता मिळाली.

बांधणी : ध्रुपदातील चार विभागांऐवजी आजच्या ख्यालात स्थायी व अंतरा असे दोन भाग असतात. बंदिशीचा पहिला भाग बहुत करून प्रस्तुत रागात उपलब्ध असलेल्या स्वरसप्तकाचा पहिला अर्धा भाग व्यापतो तर अंतरा हा दुसरा भाग दुसरा अर्ध धुंडाळतो. कधी कधी असे आढळते की बंदिशीस तीन भाग असतात. अशा वेळी दुसरा भाग मांझा म्हणजे मधला म्हणून ओळखला जातो. बंदिशीतील प्रत्येक ओळीस चरण म्हणतात. चरणांची संख्या दोन ते सहा असल्याचे आढळते पण या बाबतीत कोणताही पक्का नियम नाही. बंदिशीच्या पहिल्या चरणातील वारंवार घेतल्या जाणाऱ्या भागास मुखडा म्हणतात. बंदिशीच्या सर्व शब्दांना बोल म्हणतात. या पार्श्वभूमीवर पाहता ख्यालाची व्याख्या अशी करता येईल - एक वा अनेक रागांत व एक वा अनेक तालांत बांधलेले, रागात अंतर्भूत सांगीतिक कल्पनांचा नंतर मान्य पध्दतीनुसार विस्तार करता यावा म्हणून तयार केलेले गीत ज्यात रचले जाते तो कंठसंगीप्रकार म्हणजे ख्याल होय.

केवळ बंदिशीचे गायन करणे म्हणजे ख्यालाचे गायन करणे नव्हे. बंदिशीत अंतर्भूत सांगीतिक कल्पनांचे विकसन आणि या उद्दिष्टाच्या पूर्तीसाठी लागणारी कलाकाराची कल्पनाशक्ती यांनाही महत्त्व असते. या परिस्थितीत ख्यालाच्या बढतीतील वा विकसनातील अवस्थांची गणना करून एक सर्वसाधारण नमुना समजून घेणे व या नमुन्यापासून व्यक्तिगत कलाकार न्याय्यपणे किती लांब सरकतो ते पाहणे आवश्यक ठरते. बहुसंख्य ख्याल गायक ज्याचे बहुधा अनुकरण करतात त्या ख्याल गायनाच्या नकाशातील अवस्था पुढीलप्रमाणे असतात -

१ रागाची प्रकृती, त्याचा पल्ला, गती व भाव यांची स्थापना व्हावी या हेतूने होणारे स्थायी व अंतरा या विभागांचे आरंभिक गायन.

२ या नंतर सर्वसाधारणत: आलाप होतात. रागात अंतर्भूत स्वरसहंती विषयक कल्पनांची तपशीलवार मांडणी व्हावी तसेच निवडलेल्या विशिष्ट बंदिशीत खासपणे येणाऱ्या कल्पनाही समोर याव्या हा हेतू. प्रत्येक आलाप मुखड्याने संपविला जातो. सामान्यत: मुखड्याने तालवतुर्ळाच्या पहिल्या मात्रेवर उठावदारपणे यावे अशी अपेक्षा असते. या क्रियेस समेवर येणे म्हणतात. स्वरांचे दीर्घ उच्चारण आणि जलदगती सुरावटी घेणे सुलभ जावे याकरिता 'आ' या भाषिक स्वरास पारंपरिक गायनात पसंत केले जाते.

३ बोल आलाप : आधीच्या टप्प्यावरील आलाप व नंतरच्या टप्प्यावरील शब्द असे दोन घटक या अवस्थेत एकत्र आणले जातात. रागाचा विस्तार करताना बंदिशीतील शब्द म्हणजे बोल, आधी विवरण केलेल्या आलापांद्वारे वापरून बोल-आलाप सिध्द होतात. परिणामी दोन बाबी घडतात - एक तर बाहेर फेकल्या जाणाऱ्या हवेचा झोत छोटा असल्याने (कारण प्रत्येक शब्दात व्यंजन हमखास असतेच) आवाजावर नियंत्रण ठेवणे सोपे जाते. दुसरे म्हणजे, शब्दांना आपापले अर्थ असतात, यामुळे श्रोत्यांच्या कल्पनाशक्तीस (आणि आशा करावयाची की गायकाच्यापण!) आवाहन करण्याचे एक जादा एक परिमाण कार्यकारी होऊ शकते, व ते तसे व्हावे. शब्द आणि स्वर एकत्र आल्याने गायकांना विस्तारासाठी नवा मार्ग आणि श्रोत्यांना आकलनासाठी एक नवे द्वार उपलब्ध होते.

४ बोल-लय : बोलांची आलापांबरोबर सांगड घालण्याऐवजी लयबंधांबरोबर त्यांची जोडणी केली जाते आणि त्यामुळे बोल-लय म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या बांधणीची निर्मिती होते. रागाच्या चौकटीस धक्का न लावता लय या शब्दांच्या गुणाचा प्रत्यय येईल या रीतीने त्यांचे वितरण करता येते. शब्दांच्या एका निराळ्या अंगाकडे लक्ष खेचण्याबरोबरच रागाच्या विस्ताराचा पुढचा टप्पाही गाठला जातो.

५ बोलतान : तान म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या द्रुतगती आकृतिबंधांबरोबर या टप्प्यावर शब्दांची जोडणी केली जाते.

६ तान : रागविस्तारात बहुधा उत्कर्षबिंदु म्हणून या टप्प्याचा निर्देश केला जातो. द्रुतगती, आणि आदर्श अवस्थेत तीनही सप्तकांचा पल्ला गाठणाऱ्या स्वराकृतींचा वापर नैसर्गिक उत्कर्षबिंदु म्हणून केला जातो. रागाच्या स्वरूपाशी ईमान राखत असल्यामुळे तान म्हणजे रागाची तत्काल केलेली उजळणीही म्हणता येईल. संगीतकोटी कोणतीही असो – तानेचा आढळ झाल्याशिवाय राहत नाही कारण तानांमुळे प्रयोगाची एक गरजही पुरी होत असते.

ख्यालसंगीतात वरील सहा अवस्था बहुतेक वेळा आढळतात. आधी सुचविल्याप्रमाणे या क्रमाने वा पध्दतीने सहा टप्पे गाठले म्हणजे यशाची निश्चिती असा अर्थ नाही.

ख्याल हा प्रकार गीत म्हणून वरील सहांचे प्रमाण बदलण्याचे कलाकाराला नेहमीच स्वातंत्र्य देतो. परिणामी या वा त्या विशेषावर अधिक भर दिल्याचे पुष्कळ वेळा दिसेल. अशा वेळी, सांगीतिक शक्तींमध्ये कलाकाराने मुद्दामच असमतोल निर्माण केला असल्याने, संगीताच्या परिणामकारकतेमधून आपल्या कृतीचे समर्थन कलाकाराने करावे अशी अपेक्षा असते. परंतु प्रस्तुत सहा अवस्थांचे खास गुण आणि त्यांची आपापली उपयुक्तता सर्वसाधारणत: मान्य आहे. या सहा अवस्था ख्याल या प्रकाराचे अंगभूत घटक होत असे विधान करणे म्हणूनच शक्य आहे. संथ लयीत सादर केले असता ख्यालात सहाही अवस्था सामावून घेणे शक्य असते. या कारणाने अशा सादरीकरणास 'बडा ख्याल' म्हटले जाते.

बडा ख्याल झाल्यानंतर बहुतेक वेळा त्याच रागात एक छोटा ख्याल सादर होतो. बड्या ख्यालाच्या रागातच पण अधिक द्रुत लयीत ही बंदिश सादर केली जाते. आपली खास छाप न बिघडता द्रुत लयीत ज्याचे वादन होऊ शकते अशा त्रिताल वा एकताल या तालांत छोटे ख्याल मुख्यत: बांधले जातात. आपल्या द्रुत लयीमुळे छोट्या ख्यालात ताना व बोलतानांना अधिक वाव मिळतो.

काही वेळा ख्याल मध्यलयीत गायला जातो. असे करण्यात दोन बाजूंनी फायदा संभवतो : कारण विलंबित तसेच द्रुत विस्तारही घेणे सुलभ जाते. मात्र बऱ्याच संगीतकारांना असे दोन्ही डगरींवर हात ठेवून संतुलन साधणे अवघडही वाटते! ज्या संगीतकाराचा भर तानांवर असतो त्यास तनैयत व त्याच्या शैलीस तनाईती म्हणतात.

ख्यालनुमा तराना

पर्शियन भाषेत नुमा म्हणजे '-च्या प्रमाणे'. अर्थातच ख्यालनुमा म्हणजे ख्यालाप्रमाणे. ख्यालातील अर्थपूर्ण शब्दांची जागा ज्यात अर्थहीन ध्वनींनी घेतलेली असते अशा रचनांचा या संगीतप्रकाराने निर्देश होतो. इतर बाबतीत या रचना ख्यालासारख्याच असतात. ही रचना रागात व तालात असते आणि ख्यालाचा जसा विस्तार व्हावा तसाच या रचनांचाही होतो. दुसऱ्या शब्दात सांगावयाचे तर विलंबित विस्ताराचा आराम न गमावता भाषेच्या बंधनातून मुक्ती मिळवायचा या प्रकारात घाट घातलेला असतो. अनेक वेळा या संगीतप्रकाराचा उल्लेख ख्यालनामा असाही केला जातो. पण हा उघड उघड ख्यालनुमा या संज्ञेचा अपभ्रंश आहे.

तराना

मुख्यत: अर्थहीन ध्वनींवर अवलंबून राहणारा कंठसंगीताचा एक महत्त्वाचा प्रकार तराना होय. तंतुवाद्यनिर्मित वा अवनद्ध वाद्यनिर्मित ध्वनींचे वर्णन करताना वापरल्या जाणाऱ्या ध्वनिअवयवांची संगीतरचना सिध्द करण्यासाठी यात योजना केलेली असते. लय बहुधा मध्य वा द्रुत असून स्थायी व अंतरा असे दोन विभाग रचनेत आढळतात.

अमीर खुस्रौ (१२५३-१३२५) याने प्रस्तुत संगीतप्रकाराचा शोध लावला असे सांगणारी परंपरा आहे. फारसी रुबाई आणि अर्थहीन ध्वनी यांची सांगड घालून त्याने तराना सिध्द केला असेही सांगितले जाते. अर्थहीन ध्वनी संगीतात वापरण्याची भारतात दीर्घ परंपरा आहे हे या संदर्भात ध्यानात ठेवणे आवश्यक आहे.

त्रिवट

अर्थहीन शब्द / ध्वनी वापरून सिध्द होणारा आणखी एक संगीतप्रकार म्हणजे त्रिवट होय. याची रचना राग व तालात असून सार्थ शब्दांऐवजी यात पखवाजाच्या बोलांची योजना केलेली असते. पखवाज या पटहाचे दणदणीत बोल व रचनेची द्रुत लय हे विशेष हटकून प्रभाव पाडतात.

रास

राग व ताल यांत रचना बांधताना ज्यात कथक नृत्यातील बोलांचा वापर केला असतो त्या संगीतप्रकारास रास म्हणतात.

चतुरंग

प्रकारांच्या संपन्न मालेत एक प्रकार असा आहे की जो सर्व बाबी एकत्र आणू पाहतो. चतुरंग असे त्याचे नाव असून (शब्दश: अर्थ चार अंगे. मात्र लोकव्युत्पत्तिनुसार नावाची फोड चार रंग अशी!) त्यातील स्थायी व अंतरा अर्थपूर्ण शब्दांनी बांधलेले तर पुढील दोन विभागांत अनुक्रमे सतार / पटह यांचे ध्वनी व सरगम (सारेगम हे स्वरनामसंक्षेप) यांची योजना असते.

अर्थहीन शब्दाची योजना हा एक विशेष तराना, त्रिवट, रास व चतुरंग या सर्व प्रकारांत समान आढळतो.

सरगमगीत

एखाद्या विशिष्ट रागात वापरल्या जाणाऱ्या स्वरांची संक्षिप्त नावे सा, रे, ग, म इत्यादींच्या साहाय्याने केलेली संगीतरचना म्हणजे सरगमगीत होय.

अष्टपदी

मध्ययुगात बंगालमधील जयदेवाने गीतगोविंद हे लालित्यपूर्ण नृत्यनाट्य रचले. उदग्राह आणि पुढे आठ चरण असल्याने अष्टपदी म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या रचनांनी गीतगोविंदची बांधणी झाली होती. या संगीतप्रकाराला १९व्या शतकातील ग्वाल्हेरच्या गवयांनी कंठसंगीतप्रकार म्हणून पुन्हा प्रचारात आणले. विशिष्ट राग व ताल वापरून या बंदिशी तयार झाल्या. अर्थातच जयदेवाचे लालित्यपूर्ण कवित्त्व व शिष्टसंमत पण परम कोटीचा शृंगार हे या प्रकाराचे वैशिष्ट्य होय.

टपख्याल

हा प्रकारसुध्दा एरवी स्वतंत्र असलेले दोन प्रकार एकत्र आणल्यामुळे सिध्द होतो. ख्याल व टप्पा या दोन कंठसंगीतप्रकारांच्या वैशिष्ट्यांची सांगड घातल्याने सुगम कलासंगीतात मोडणाऱ्या टपख्यालाचा उगम होतो. सुगम संगीतास वाहिलेल्या विभागांत टप्प्याची चर्चा केली असल्याकारणाने टपख्यालाचाही विचार तिथेच करणे सोयीचे ठरेल.

सुगम कंठसंगीत

आरंभी एक गोष्ट मान्य केली पाहिजे ती अशी की या नंतर ज्या संगीतप्रकारांची चर्चा केली आहे त्यांचे वर्णन सुगम या संज्ञेने करण्याविषयी मला दाट शंका आहेत. ठुमरी, गझल, भजन वा तत्सम इतर प्रकारांचे उपशास्त्रीय, सुगम, अ-कलासंगीत असे वर्णन करून यांचे संगीत सादर करण्यास सोपे, कलात्म दृष्ट्या हीन वा कमी दर्जाच्या मूलद्रव्यापासून तयार केलेले असते असे सुचविले जाते. अर्थातच ह्या समजात तिळभरही तथ्य नाही! सुगम संगीत ही संज्ञा चुकीच्या वापराचे दुर्दैवी उदाहरण म्हटले पाहिजे. यास सांस्कृतिक कारणे आहेत - सांगीतिक नव्हे! सुगम कंठसंगीताचे प्रकार वजनदार कलासंगीताच्या प्रकारांपेक्षा निराळे असतात हे खरे, पण त्याची कारणे इतर आहेत - सादर करण्यातील सुलभता हे नाही. कलासंगीताच्या प्रकारांचे जे वर्णन केले त्याच्या पार्श्वभूमीवर सुगम संगीतप्रकारांचे वर्णन वाचायचे आहे.

टप्पा

असे म्हणतात की पंजाबमधील उंट हाकणाऱ्यांच्या गीतांपासून प्रस्तुत प्रकार सिध्द झाला. या रचना पंजाबी व पुश्तू भाषेत असून ठुमरीसारख्या सुगम मानल्या जाणाऱ्या कंठसंगीतातील रचनांप्रमाणेच त्या विशिष्ट रागांत असतात. यांच्या चलनात चमकदार, द्रुतगति व उड्या घेणाऱ्या सुरावटींचा आढळ होतो. झमझमा, गिटकरी, खटका व मुरकी या स्वरालंकारांचे प्राधान्य राहून श्रोत्यांना चकित करण्याची क्षमता मुबलक आढळते. टप्प्यात ज्या तऱ्हेचे संगीत समोर येते त्याला अनुरुप ताल व ठेके वापरांत येतात. ख्याल या दुसऱ्या प्रकाराबरोबर सांगड घालून टपख्याल असा संयुक्त प्रकार उत्पन्न व्हावा इतके टप्प्याचे आकर्षण राहिले आहे.

ठुमरी

पायांतले घुंगरू किणकिणतील या रीतीने नृत्याच्या पदक्षेपांनी चालणे अशा अर्थाच्या ठुमकना या हिंदी क्रियापदापासून ठुमरी शब्द निघाला आहे. यास अनुसरून नृत्य, नाट्यमय हावभाव, नर्मशृंगार, आवाहक प्रेमकाव्य आणि उत्तर प्रदेशची लोकगीते या बरोबर ठुमरीचे लागेबांधे आहेत. आणि अर्थात् काही प्रादेशिक भेद आहेतच.

हरिवंश या प्राचीन कृतीत (४०० इसवी) उल्लेखलेल्या, आणि काव्य, नाट्यात्म हावभाव आणि नृत्य यांचा समावेश असलेल्या छालिक्य नावाच्या सादरीकरणाच्या परंपरेत ठुमरीचा आदिनमुना सापडतो असे म्हणता येईल. नंतर कल्हणाने आपल्या राजतरंगिणी ग्रंथात डोंबिका गायनाचा केलेला निर्देश आणि कालांतराने झुमरी म्हणून नोंद केलेल्या प्रकाराशी ठुमरीचे साम्य लक्ष वेधणारे आहे. मध्ययुगीन मानसोल्लासात (११३१ इसवी) त्रिपदी नावाच्या प्रकाराचे वर्णन केले आहे, "भावनेच्या छटा व्यक्त करण्यासाठी स्त्रियांनी ज्याचे अलंकरणयुक्त गायन केले आहे अशी प्रेम व विरह या विषयांवरील तीन ओळींची रचना." याही नंतर संगीतदामोदरात (१५०० इसवी) झुमरी नावाच्या संगीतप्रकाराचा उल्लेख आहे तो असा "प्रेमभावनेने परिपूर्ण, पद्यशास्त्रीय नियमांनी न जखडलले, मद्यासारखे मधुर आणि लयबध्द झुमरी (गीत) नर्तकी गातात."

लखनौच्या वाजिद अली शहास (१८२२-८७) या संगीतप्रकाराचा शोध लावण्याचे श्रेय देण्याची प्रथा आहे, परंतु ठुमरी गाणाऱ्यांचे त्याच्या पूर्वीचे उल्लेख लक्षात घेता या प्रकारास उत्तेजन देण्याची वृत्ती आणि ठुमरी गाणाऱ्यांना त्याने दिलेला उदार आश्रय याबद्दल त्याची तारीफ करणे जास्त योग्य ठरेल.

बांधणी : ख्यालाप्रमाणेच ठुमरीलाही दोन विभाग असतात - स्थायी आणि अंतरा. दीपचंदी, रूपक, अद्धा, पंजाबी अशा तालांवर ठुमरीची मेहरनजर असते. ख्यालासाठी वापरल्या जाणाऱ्या तालांत जवळजवळ न आढळणाऱ्या एक प्रकारच्या खास दोलाचा वा झोक्याचा ठुमरीच्या तालांत आढळ होतो. ठुमरीच्या रचना बहुधा काफी, खमाज, जोगिया, भैरवी, पिलु आणि पहाडी यासारख्या रागांत असतात. आपली ओळख पटविण्यासाठी सुरावटी विशिष्ट क्रमाने घेण्याच्या नियमाबाबत प्रस्तुत राग फार कडक धोरण अवलंबत नसल्याने रचना कोणतीही असली तरी कलाकाराला प्रस्तुत रागांत मोकळेपणे हालचाल करता येते. खरे पाहता असेही म्हणता येईल की सादरीकरणात रंग यावा म्हणून रागांचे मिश्रण करण्याची व दुसऱ्या रागांत जाण्याची ठुमरीच्या रागांत अंगभूत सोय असते.

निवडलेली रचना, कलाकाराचा स्वत:चा कल आणि विषयाचे स्वरूप यानुसार सादरीकरणात फरक पडला तरी बहुतेक वेळा ठुमरी गायक पुढील तीनपैकी एक पध्दत स्वीकारतात असे दिसते -

१) बोल-बाँट = निवडलेल्या रचनेचे शब्द डौलदार आकृतिबंध निर्माण करण्यासाठी लयीच्या अंगाने वेग वेगळ्या रीतीने वितरित करणे.

२) बोल-बनाव = निरनिराळे भाव व्यक्त करण्यासाठी शब्द आणि सुरावटी यांच्या आवाहक जुळण्या तयार करणे.

३) विशिष्ट भाव व्यक्त करण्याकरिता वा त्याची परिणामकारकता वाढविण्याकरिता शब्दांशिवायचे / निर्भाषिक आविष्कार मार्ग योजूनही ठुमरी सादर होते. ठुमरी गायन करतानाच शैलीदार नृत्य वा हावभाव सादर करून, मधेमधे शब्द वापरून प्रस्तुत प्रकार सिध्द होतो.

बऱ्याच ख्यालरचनांचे विषय वा शब्द ठुमरीसारखेच असूनही वरीलपैकी एक वा अनेक सादरीकरण पध्दती अवलंबिल्यामुळे पूर्णपणे निराळा प्रभाव पाडणे ठुमरी गाणाऱ्या कलाकाराला शक्य होते.

निवडलेल्या रचनेचा विस्तार केल्यानंतर तालाची लय दुप्पट करून आणि तबलावादकास लग्गी हा खास वादनप्रकार सादर करण्यास वाव देऊन ठुमरीगायक आपल्या सादरीकरणाच्या अंतिम पायरीवर पोचतो. श्रोत्याच्या अंगी वीज सळसळावी अशा आकर्षक गतिमानतेने सादर होणारी लग्गी कलाकाराला थोडी विश्रांतीही देत असते. दुप्पट लयीत गाण्याच्या प्रघातास दुगुन म्हणतात. दुगुणीबरोबर काही मनोहर सुरावटी झाल्यावर कलाकार पुन्हा मूळ लयीत येत असतो.

ठुमरीचे उपभेद : ठुमरी या संगीतप्रकारास ज्या सांगीतिक-सांस्कृतिक कारणांमुळे वळण मिळाले त्यामुळे या प्रकाराचे मुख्यत: तीन उपभेद दिसतात असे म्हणण्यास हरकत नसावी.

लचाऊ ठुमरी : नृत्यस्वरूप हालचाल / हावभावांनी नटलेली.

पंजाबी ठुमरी : पंजाबी याच नावाच्या तालात मांडली जाणारी, ख्यालासारखी विस्तारशील पण तरीही आवाहक.

बंदिश की ठुमरी : बऱ्याच द्रुत लयीत गायल्या जाणाऱ्या या ठुमरीत शब्दांची घनता जास्त असते. शब्दाक्षरांची एकके तालाच्या एककांशी इतकी बरोबरीने योजलेली असतात की एकमेकाची लय ठळक करण्याशिवाय जलद गतीचा एक आगळा अनुभव मिळतो. मूलत: ठुमरी असलेल्या अनेक रचना आज छोटा ख्याल म्हणून गायल्या जातात याची आज जाणीव राहिलेली नाही. बंदिश की ठुमरीच्या अंगभूत आवाहकतेची ही एक पावती म्हणायला हवी!

ठुमरी गायनातील घराणी : आज विविधता, प्रगल्भता, लोकप्रियता तसेच दर्जा या बाबतीत ठुमरीने ख्यालाशी बरोबरी केली आहे म्हणता येईल. या कारणाने ठुमरीगायनात घराणी निर्माण होणे अपरिहार्य म्हटले पाहिजे. इथे मुख्य घराणी व त्यांची प्रमुख लक्षणे थोडक्यात नोंदली आहेत.

बनारस : गंभीर गती, विस्तार तपशीलवार आणि संयत भावनाविष्कार यामुळे प्रस्तुत घराणे ठुमरीकडे ख्यालासमान नजरेने पाहते असे म्हणता येईल.

लखनौ : नक्षीदार व भावनाविष्कारात अधिक स्पष्टता राखून चालणाऱ्या या घराण्याचे नृत्याबरोबरचे नाते नजीकचे आहे. गझल या प्रकाराशीही याची जवळीक आहे.

पंजाब : चमकदार पण तरीही मनाला स्पर्श करणारी ही ठुमरी. या ठुमरीची विस्तारक्षमता कमी व टप्प्याशी समांतरता जाणवते. टप्पा या प्रकाराचे विवेचन नंतर केलेले आहे. याच घराण्यास काही वेळा पतियाळा घराणे असेही म्हटले जाते.

काहीशा विरोधाभासाने पण ठुमरी हा प्रकार सतार वा बांसरी यासारख्या वादयांवरही सादर केला जातो. ठुमरी प्रकारातील रचनांमधील शब्द व साहित्य या अंगांना वाद्ये न्याय देऊ शकणार नाहीत हे उघड आहे. या परिस्थितीत ठुमरीगायनातून निर्माण होणाऱ्या परिणामांशी तुल्य परिणाम निर्माण करणारी सादरीकरणे पुढे ठेवण्याचा वाद्यांचा प्रयत्न असतो असे म्हणणे योग्य ठरेल.

दादरा

सर्वसाधारणत: दादरा म्हणताच सहा मात्रांचा, डौलदार, अनेक ठिकाणी व अनेक प्रकारच्या संगीतात लोकप्रिय असणारा एक ताल आठवतो. प्रस्तुत संदर्भात मात्र दादरा, केरवा अशा लघुतालांत सादर होणाऱ्या कंठसंगीताच्या एका सुगम प्रकाराचा निर्देश आहे. सादर करण्यासाठी निवडलेला राग, मांडणीत रागनियमांपासून घेतलेले स्वातंत्र्य, शब्दांचे महत्त्व वगैरे बाबतीत या प्रकाराचे ठुमरीशी बरेच साम्य आहे. म्हणूनच सादरीकरणाच्या परंपरेत हा प्रकार नेहमी ठुमरीबरोबर निगडित केलेला आढळतो. धमार हा कलासंगीतप्रकार असला तरी त्याचीही बाब दादरा या प्रकारास या बाबतीत समांतर म्हटली पाहिजे. आधी स्पष्ट केल्याप्रमाणे धमार नेहमी ध्रुपदाबरोबर सादर केला जातो. संगीताची कोणतीही कोटी असो तालाच्या नावाने ओळखल्या जाणाऱ्या संगीतप्रकारांची बहुधा दुसऱ्या एखाद्या मुख्य प्रकाराबराबर सांगड घातलेली असते म्हटल्यास वावगे होणार नाही.

कजरी / कजली

मूलत: हा संगीतप्रकार आणि त्याचा संदर्भ उत्तर प्रदेश व नजीकच्या प्रदेशांतील स्त्रीगीताचा आहे. ही गीते पावसाळ्यात गायली जातात. यांना चाली अनेक असतात आणि म्हणून आपल्या कलाकारीस यांत वाव मिळेल या जाणीवेने रचनाकार कजरीकडे आकर्षिले जातात. भाद्रपदाच्या (इंग्रजी महिना ऑगस्ट) कृष्णपक्षातील तृतीयेला स्त्रिया रात्रभर लोकनृत्याच्या जोडीने

कजरी रचना गातात. रंगमंचीय अवतारांत या प्रकाराला चैती या दुसऱ्या ऋतुसंगीतप्रकाराच्या जोडीने जागा मिळाली आहे. दोनही प्रकार आज मैफलींत सादर होतात ते नृत्याशिवाय आणि त्यांच्यात बरेच साम्य दिसते.

मात्र जनसंगीताचा प्रकार म्हणून कजरीने विकसित केलेला साचा अधिक बांधीव व मुद्दाम रूप दिलेला आहे. या भेदाचा उल्लेख करण्याचे कारण इतकेच की मैफलींत सादर होणाऱ्या कजरीवर याचा परिणाम झालेला आहे. गौनहारिन म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या व्यावसायिक गायिकांना तज्ज्ञ रचनाकारांकडून हा प्रकार शिकवला जातो. प्रत्येक कजरी-तज्ज्ञाचे, उस्तादाचे घराणे आखाडा म्हणून ओळखले जाते. आखाडा म्हणजे व्यावसायिक मनोरंजनकारांचे भेटण्याचे ठिकाण होय. दंगल म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या स्पर्धात्मक सादरीकरणांचे आयोजन करून त्यांत कजरी गाणारी पथके भाग घेतात. स्पर्धात्मक अंग स्पष्ट व्हावे म्हणून 'विरोधी' पथके समोरासमोरच्या दोन रंगमंचांवर बसविली जातात. काही रंगविधी केल्यानंतर विशिष्ट छंद वापरून रचना प्रश्नोत्तर रूपाने सादर केल्या जातात. या लढाया बराच काळ चालतात व काही वेळा खालच्या पातळीवर जाऊनही!

सावन

पावसाळ्यात गायल्या जाणाऱ्या रचनांचा समावेश असलेला हा संगीतप्रकार ऋतुसंगीताच्या संकल्पनेशी निगडित आहे. मात्र तरीही कजरीहून सावन रचना निराळ्या ठरतात कारण संगीतकारांच्या पारंपरिक गीतसंचांत त्यांचा समावेश असतो. प्रियकरापासून ताटातूट या विषयाचा रूढीनुसार पाठपुरावा केलेला आढळतो. मल्हार व देस या सारख्या रागांची, आणि केहरवा व दादरा यासारख्या अर्धतालाची प्रस्तुत प्रकाराशी सांगड असते. सावन या प्रकारातील झोपाळ्यावर बसून गायली जाणारी गीते सावन-हिंडोला म्हणून ओळखली जातात.

चैती

चैत्र (साधारणत: मार्च) महिन्यांत गायल्या जाणाऱ्या उत्तर प्रदेश व जवळच्या भागांतील लोकगीतांना चैती म्हणतात. हाही संगीतप्रकार ऋतुसंगीतात समाविष्ट होतो. चरणाच्या सुरुवातीस रामा आणि शेवटी 'हो रामा' हे शब्द येतात हा एक बांधणीचा विशेष म्हटला पाहिजे. काहीशा तपशीलात पूर्वी विचारात घेतलेल्या ठुमरी या संगीतप्रकाराच्या विस्ताराची पध्दती चैती सादर करतानाही वापरली जाते.

भजन

सुमारे ८व्या शतकापासून देशांत एक सर्वव्यापी भक्ती चळवळ फैलावली आणि तिने संगीताला विशेष महत्त्वाचे स्थान दिले. खरे म्हणजे नृत्य, नाट्य व संगीत या सर्वांची भरभराट झाली व आणि अनेक प्रकार पुढे आले. बऱ्याच गीतप्रकारांची धर्मविधींशी सांगड होती आणि आपल्याला त्यांचा विचार करावयाचा नाही. परंतु काहींची धर्मविधीपासून सुटका झाली व भजन या ढोबळ नावाने सादर करण्याचे प्रकार म्हणून त्यांची गणना होऊ लागली. भजन ही संज्ञा संस्कृत भज् म्हणजे सेवा करणे या धातूपासून निघाली आहे.

रूढ असंख्य भजनांचे अतुलनीय कर्ते म्हणजे संतकवी असे ज्यांचे योग्य वर्णन केले जाते ते रचनाकार. हे कवी आणि संगीतरचनाकारही होते. त्यांच्या रचनांपैकी काही अजून प्रचारात असून मैफलींतून त्यांचे गायन होते. समजण्यास व सादर करण्यात सुलभ अशा मर्यादित रागांत व तालांत संतकवींनी आपल्या रचना केल्या. आज रचनेचे साहित्य तसेच पण चाली नव्या असतात. मात्र जुन्या रचनांची चौकट, सादर करण्याची शैली बऱ्याच प्रमाणात तशीच ठेवून हे प्रयत्न होत असल्याने जरा थोडेफार बंधन पाळले जाते. या कारणाने अनेकदा नवी भजनेही 'गुणगुणण्या'सारखी राहतात.

बांधणीच्या दृष्टीने तपासता असे दिसून येते की भारताच्या प्रत्येक प्रांतात रूढ असलेल्या साहित्यिक परंपरेच्या हातात हात घालून भजन या संगीतप्रकाराचा विकास झाला आहे. यामुळे संज्ञा व विशिष्ट कार्य वगैरेंबाबत काही प्रमाणात वेगवेगळे प्रघात आढळणे शक्य आहे. तरीही हिंदुस्थानी कलासंगीताशी संबंधित भजनांचे स्वरूप पुढील विशेषांनी निश्चित झालेले दिसेल.
पद - रचनेचा सार्थ व साहित्य म्हणता येणारा भाग. याची लांबी बहुधा फार नसते.
बिरूद - रचनाकाराच्या इष्टदेवतेस ज्यात वंदन केले असेल तो रचनेचा भाग.

टेक - गीताचे पालुपद, रचनेच्या पहिल्या दोन चरणांनी सिध्द होणारे एकक. गीतास एकाहून अधिक कडवी असल्यास प्रत्येक कडव्यानंतर याची पुनरावृत्ती केली जाते.
मुद्रा - संबंधित देवतेचा दास वा भक्त म्हणून रचनाकाराचे नाव शेवटच्या ओळीत समाविष्ट केलेले असते.

तपासणी केली असता असे आढळते की पारंपरिक भजनांत देस, सारंग, भैरव, कालिंगडा, मांड, कल्याण व मल्हार यासारखे राग वारंवार योजले जातात. सहा प्राचीन राग आणि प्रादेशिक व ऋतुसंबध्द म्हणून ओळखले जाणारे वा त्यापासून निघणारे राग यावर भर असतो असे विधान योग्य ठरेल. अर्थपूर्ण बाब ही की भारतीय लोकसंगीताचा कलही असाच दिसतो. आठ वा सोळा मात्रांचे ताल पसंत केले जातात. मूळ लय फार धीमी वा द्रुत नसते, व उत्कर्षबिंदुकडे जाताना गती हळूहळू वाढविली जाते.

एक वा दोन तारांची वाद्ये पसंत केली जातात आणि त्यांना दोन कार्ये करावयाची असतात - आधारस्वर तसेच लय पुरविणे. आघातयुक्त वाद्यांचे प्रस्तुत प्रकाराशी अंगभूत नाते असल्याचे जाणवते. झांज, मंजिरी, चिपळी तसेच दिमडी यांचे सहज स्मरण होईल.

भजनांची रचना मुळात घरी वा देवळांत, एकट्याने वा सामूहिक रीत्या सादर करण्याच्या हेतूने झाली. श्रोत्यांपुढे मैफलीच्या मंचावरून सादर करण्यासाठी काही फेरबदल आवश्यक ठरले.

कव्वाली

पवित्र कुराणातील स्तुतीपर वचनांना गीतरूपाने सादर करण्यात या प्रकाराचा उगम झाला. कलबाना या दुसऱ्या एका समान बांधणीच्या प्रकाराबरोबर याची सांगड होती. कालांतराने पर्शियन रचनांचाही समावेश कव्वालीत केला जाऊ लागला.

भारतात हा प्रकार सुमारे १३व्या शतकात स्थिरपद झाला आणि सूफी संतांनी आपल्या तत्वाच्या प्रचारासाठी याचा वापर केला. अमीर खुस्रो या संगीतकार-कवीने या प्रकारात नवीन विशेषांची भर घातली आाणि तो लोकप्रिय केला. इतक्या प्रमाणात की कौल व तराना हे प्रकार गाणाऱ्या कलाकारांना कव्वालबच्चे (कव्वाली गाणाऱ्यांचे वंशज) म्हटले जाऊ लागले. एक फारसे मान्यता न पावलेले मत असे की ख्याल या कलासंगीतातील मुख्य प्रकाराचा उगम आरंभीच्या कव्वाली गायकांपर्यंत पोचतो. आजचा प्रघात मात्र असे दर्शवितो की कव्वाली हा गायनप्रकार म्हणण्यापेक्षा एक गायन-शैली व सादरीकरण-शैली आहे. म्हणूनच बरेच वेळा असे म्हटले जाते की एक तऱ्हेचा गझल जेव्हा विशिष्ट शैलीने गायला जातो तेव्हा कव्वाली सिध्द होते. काहीसे सोपे करून सांगावयाचे तर असे म्हणता येईल की शारीर प्रेम हा विषय असेल तर गझल हा गझल शैलीत सादर केला जातो तर ईश्वराबद्दलचे प्रेम हा विषय असेल तर त्याचे सादरीकरण कव्वाली शैलीत होते.

कव्वालीचा कार्यक्रम म्हणजे सामूहिक व एकल शैलींच्या देवाणघेवाणीचा एक मनोवेधक नमुना असतो. बहुधा गायकसमूहाकडून सादर होणाऱ्या आणि स्पर्धात्मक सादरीकरणांत दोन समूहांकरवी सादर केल्या जाणाऱ्या कव्वालीत एक वा दोन प्रमुख गायक व इतर सहायक अशी योजना असते. साहायक सुरावटीस आधार पुरवितात तो ध्रुपद उचलून आणि लयीच्या अंगास आधार देतात तो कार्यक्षम व लयदार टाळ्यांद्वारे. वाद्ययोजनेत पारंपरिक व आधुनिकाचे मिश्रण आढळते. ढोलक, तबला व खंजिरीबरोबर हार्मोनियम व बुलबुलतरंग यांचाही आढळ होतो.

गझल

मुळात या पर्शियन संज्ञेचा अर्थ प्रेमगीत असा होता. या परंपरेपासून स्फूर्ति घेऊन उर्दू परंपरेने मग विषयांचा आवाका वाढविला. सुरुवातीपासूनच ईश्वरप्रेमाचा धागा गझलांच्या विषयांत गुंफलेला होता. गझल हा आविष्कार-प्रकार आपलासा करणाऱ्या सूफी संतांमुळे तो अधिकच मजबूत व गुणवत्तेचा झाला. गझलाच्या भारतीय रूपाची चर्चा करताना भारतात सूफींनी जवळजवळ नवव्या शतकात प्रवेश केला होता हे लक्षात ठेवले पाहिजे.

छंदविषयक आणि रचनेविषयीच्या इतर रूढींमुळे गझल या प्रकारात कवितेच्या ओळी व त्यांची गती यांना न बिघडविता ताल कसे वापरावयाचे यावर बऱ्याच मर्यादा पडतात. परंपरेत असा पुरावा दिसतो की सुमारे १९२० पर्यंत गझलचे गायन कमी होत होते. त्याचे पठण होई वा टप्पा शैलीत तो सादर होई. यामुळे रचना अर्थातच छोटी होत असे. परंतु आपला सौंदर्यवादी भाव आणि पोचवावयाचा एकंदर दृष्टीकोण यांना साजेसा साचा विकसित करण्यात गझल हळूहळू यशस्वी झाला. विकासाच्या या

अवस्थेत गझलच्या सादरीकरणांत सांगीतिक अलंकरणांचा प्रवेश झाला, पण तरीही रागाचा विस्तार वा तत्सम संगीतविशेषांपासून त्याला कसोशीने दूर ठेवण्यात आले होते. आज मात्र रागांकडे व तालांच्या विविधेकडे त्याचा कल वाढता दिसतो आणि गझलेचे स्वत:चे सांगीतिक व काव्यात्म रूप गमावते आहे अशा तक्रारी होऊ लागल्या आहेत.

सादरीकरणांत दोन-दोन ओळींची कडवी पुन्हापुन्हा येत असतात हे जाणवते. या द्विपदी- यांना शेर म्हणतात- आशयाच्या दृष्टीने महत्त्वाच्या असून रचनेची काव्यात्म आवाहकता त्यामुळे वाढते. त्याचप्रमाणे लयबध्द नसलेल्या आणि प्रत्यक्ष सादर होणाऱ्या रचनांत अंतर्भूत नसलेल्या द्विपदींचे गायनही लक्षात येते. अंत्य यमकावर बराच भर असतो आणि चरण (मिसरा) वेगवेगळ्या सुरावटींच्या संदर्भात अवतरत असतात. गायन संथ व मधुर असते. सादरीकरणाच्या ज्या भागांत तबलावादक आपले कौशल्य दाखविण्यासाठी स्वतंत्र वादन करतो तेव्हाही वादनातील जोरदारपणा नव्हे तर नाजुकपणा ध्यानात यावा इकडे कल असतो.

६ वाद्ये व वाद्य संगीत

हिंदुस्थानी संगीताचा प्रमुख आविष्कार म्हणजे कंठसंगीत असे जरी वर्णन केले जात असले तरी वाद्यसंगीताने टाकलेली भर लक्षणीय आहे. किंबहुना येती काही वर्षे तरी वाद्यसंगीताची चढती कमान राहणार आहे! याची कारणे लवकरच स्पष्ट होतील.

हिंदुस्थानी वाद्ये, त्यांच्या आपापल्या कार्यानुसार तीन वर्गांत विभाजित करता येतील. वाद्ये आधारस्वन पुरवितात, साथ करतात वा स्वतंत्रपणे, एकल आविष्कार करतात. शिवाय ती सुरावटींचे वा लयीचे अंग धुंडाळतात. कांही वाद्ये यापैकी एकाहून अधिक कार्ये पार पाडतात पण अशी वाद्ये विरळा हे अर्थपूर्ण आहे. विशेष वा खास अधिकारावर भर देणाऱ्या कलासंगीतात तरी निदान असे दिसते. दुसरे असे की कोणत्याही वाद्यास एकाच वेळी अनेक कार्ये पार पाडणे जवळजवळ अशक्य असते. असे प्रयत्न केवळ असुंदर नव्हे तर नुकसानकारक ठरतात. गेल्या काही वर्षांत आणखी एका वाद्यवर्गाची गणना गरजेची वाटू लागली आहे, तो म्हणजे वृंदवाद्याचा. पण अशी वाद्ये तुलनेने पाहता, संख्येने कमी आहेत.

ऐतिहासिक दृष्ट्या काही वाद्यांचे थोड्या फार प्रमाणात प्रादेशिक भेद झलेले दिसतात. परंतु कार्यक्रमाच्या मंचावर विशिष्ट वाद्याला लाभलेले यश वा अपयश हा निकष त्या त्या वाद्याचे तौलनिक महत्व ठरवायला हरकत नाही.

भारतीय वाद्यांचे रूप स्पष्ट करण्यासाठी दीर्घ काल प्रचलित असलेले वाद्यांचे वर्गीकरण पुरेसे आहे. ध्वनि निर्माण करणारे मुख्य व दुय्यम घटक कोणते यानुसार वाद्यवर्गीकरण करण्याची परंपरा आहे. निश्चित केलेले चार वर्ग असे - तत (तंतु), घन (घन शरीर), सुषिर (वायु) व अवनध्द (पटह झाकलेली). यांचे उपभेद व उपवर्ग आहेत त्याचप्रमाणे वाद्यांच्या वर्गीकरणासाठी वापरल्या जाणाऱ्या तत्वांविषयीही वाद आहेत. पण एकंदरीने भारतीय संगीतात व विशेष करून हिंदुस्थानी संगीतात वाद्यांचे महत्व व त्यांची भूमिका काय हे समजण्याच्या दृष्टीने या बाबी फारशा सयुक्तिक नाहीत.

ज्या वाद्यांत मानवी कंठातून उत्पन्न होणाऱ्या सुरावटीसारखे दीर्घ टिकणारे स्वर निर्माण करण्याची क्षमता असेल त्या वाद्यांना हिंदुस्थानी संगीताच्या संदर्भात 'सुरावटीची वाद्ये' म्हटले जाईल हे सहज समजण्यासारखे आहे. हा निकष लावला की तबला, पखवाज, झांज, टाळ इ. वाद्ये सुरावटीच्या वाद्यांच्या कंपूतून आपोआप बाहेर पडतील. सर्वसाधारणपणे असे म्हणता येईल की घन व अवनध्द वर्गातील वाद्ये बहुधा सुरावटीची नसतात. अर्थात् याला काही अपवाद आहेत व त्यांची चर्चा नंतर केली जाईल. स्वन अखंड ठेवणे ही अर्थातच दीर्घ स्वर निर्माण करण्याच्या क्षमतेत केलेली वाढ होय.

स्पष्ट केलेल्या अर्थाने पुढील वाद्यांची गणना सुरावटीची वाद्ये म्हणून करता येईल -

तत वाद्ये : अ) सारंगी, वॉयलीन, दिलरूबा, इसराज, तारशहनाई, ब) बीन, बट्टा बीन, सतार, सरोद, संतूर

सुषिर वाद्ये : अ) शहनाई, बांसुरी, क्लॅरिनेट, हार्मोनियम

दोनही प्रकारच्या वाद्यांत अ वर्गात समावेश केलेली वाद्ये अखंड व दीर्घ नाद उत्पन्न करण्याच्या आपल्या क्षमतेमुळे मानवी आवाजाला जवळची आहेत. ही वाद्ये वाजविण्याच्या तंत्रामुळे हे शक्य होते. उदाहरणार्थ, सारंगी गजाने तर बांसरी एक जवळजवळ अखंड फूक मारून वाजविली जाते. या उलट सतारवादक तारा छेडण्याकरिता नखी, तर संतूरवादक याच कार्यासाठी कलाम (वक्र-शलाकांची एक जोडी) वापरतात. यामुळे या वाद्यांतून उत्पन्न होणारा ध्वनि व त्यांना मानवी आवाजाचे अनुकरण कितपत जमते या दोनहि बावतीत फरक पडतो. ऐतिहासिक व सांगीतिक कारणामुळे ही वाद्ये वाजविणारे बहुतेक कलाकार 'गायक करू शकतात वा करू पाहतात ते सर्व आपणही करू शकतो' याचा अभिमान बाळगतात. या संदर्भात पाहता हिंदुस्थानी वाद्यसंगीत अजूनही कंठसंगीताच्या सावलीखाली वावरते असे म्हटले पाहिजे. मात्र बारकाईने पाहणाऱ्याच्या असे ध्यानात येते की सतार व सरोदसारख्या वाद्यांनी आपली स्वत:ची निराळी सांगीतिक शब्दकळा व वाक्यसरणी निर्माण केली आहे. आपापले संगीतप्रकारही सिध्द केले आहेत. आपण निर्माण करीत असलेले संगीत कंठसंगीताची निव्वळ नक्कल नाही असे काही वादक तरी नक्कीच ठामपणे सांगू शकतील. प्रस्तुत वाद्ये सुरावटीच्या संदर्भात पाहता रागसंगीत, व लयीच्या संदर्भात तालसंगीतच ही वाद्ये सादर करीत असल्याकारणाने ही बाब कदाचित् सहजपणे लक्षात येत नसेल. ते काहीही असो, स्वत:चे खास संगीत निर्माण करणारी वाद्ये म्हणून या वाद्यांना मान्यता देऊन त्यांच्या कामगिरीचे मूल्यमापन नव्या प्रकाशात करण्याची वेळ येऊन ठेपली आहे.

सारंगीसारखे वाद्य अखंड ध्वनि निर्माण करण्याच्या आपल्या क्षमतेमुळे मानवी आवाजाने पुढे ठेवलेल्या आदर्शाचे अनुकरण करेल हे या पार्श्वभूमीवर समजणे सोपे आहे. नेमकेपणे सांगावयाचे तर सारंगी, वॉयलीन, हार्मोनियम, शहनाई, दिलरूबा व इसराज ही वाद्ये ध्रुपद वा ख्याल या प्रकाराप्रमाणे रागसंगीत मांडतात. म्हणून या वाद्यांनी सादर केलेल्या संगीतात प्रथम विलंबित व मग द्रुत लयीतील विस्तार, विशिष्ट गुणांनी युक्त तालाच्या चौकटीवर अवलंबून राहणे वगैरे समान विशेष आढळतात. तरीही ख्यालाच्या तुललेने पाहता अधिक विभाजित अशा ध्रुपद या प्रकाराचे सांगीतिक आदर्श व तर्कशास्त्र तारा छेडणारी वाद्ये जादा पसंत करतात असे म्हणण्यास हरकत नाही. बीन, रुद्रवीणा, बट्टाबीन, सतार, सरोद, संतूर, जलतरंग व बुलबुलतरंग ही वाद्ये या वर्गात बसतात. हिंदुस्थानी संगीतकार ज्याचा वापर करतात ते हार्मोनियम हे चावीफलक वाद्य कलाकाराच्या पसंतीप्रमाणे दोनही पध्दतीने वापरले जाते.

या एकूण परिस्थितीत आज सतारीवर संगीत कसे सादर केले जाते त्याचे तपशीलवार वर्णन करणे व्यवहाराला धरून होईल. कंठगायनासारखे आणि तरी त्यापेक्षा निराळे संगीत वाद्यांवर कलाकार कसे सादर करतात याची त्यामुळे बऱ्यापैकी कल्पना येऊ शकेल. लयीच्या अक्षावर म्हणजे पखवाज व तबला यांचे संगीत वेगळेपणे चर्चेला घेतले पाहिजे.

सतारीचे संगीत

कंठसंगीतात बडा ख्याल व छोटा ख्याल म्हणून रागकल्पनेच्या विस्तारासाठी सादर केल्या जाणाऱ्या रचनाप्रकारांची कामगिरी पार पाडण्यासाठी वादकांनी हळूहळू 'गत' म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या संगीतप्रकाराचा विकास साधला आहे. मात्र रागविस्ताराच्या काही विभागांत ध्रुपद या कंठसंगीतप्रकाराच्या धाटणीचे अनुकरण सतारीच्या वादनशैलीने बऱ्याच प्रमाणात केलेले असते याची नोंद घेणे जरूरीचे आहे. विलंबित लयीतील पहिल्या प्रकारच्या गत या रचनेस मसीतखानी गत व अधिक द्रुत लयीतील रचनाप्रकारास रझाखानी गत म्हणतात. आज प्रमाणित म्हणून मान्य झालेल्या मांडणीचा नेमका कालक्रम सांगणे अवघड असले तरी पुढील मुद्दे नोंदविणे शक्य आहे :-

१. ख्यालाप्रमाणे तत्कालस्फूर्त विस्तार करता येईल अशी हमी देऊ शकणारा, विस्तारास वाव असावा म्हणून अंगभूत विलम्बित लय देणारा रचनाप्रकार मिळावा हा मसीतखानाचा विचार होता. अर्थातच वाद्य व कंठसंगीत या दोनही जगांतील उत्तम बाबी मिळाव्यात म्हणून सिध्द करावयाच्या नव्या संगीतास वीणेसारख्या आधीच्या तंतुवाद्यकारांनी विकसित केलेली, आणि गायकांनी राबविलेली तंत्रे अवलंबिणे क्रमप्राप्त होते.
२. आवाजाचे अनुकरण करण्याकरिता अत्यावश्यक अशी सुराची अखंड निर्मिती सुलभ जावी म्हणून मूळ वाद्यांत ३ ते ५ तारांची वाढ करण्यात आली. वाद्याच्या स्वराच्या पल्ल्यांत यामुळे बरीच वाढ झाली हे उघड आहे.
३. परंतु मसीतखानाने घेतलेला सर्वात महत्वपूर्ण कलात्मक निर्णय असा की त्याने संकल्पित रचनाप्रकारांत चिकारी म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या तारस्वरी तंत्रीचा वापर न करण्याचे ठरविले. त्याचप्रमाणे संकल्पित संगीताच्या तुलनेने उथळ वा हलके-फुलके भासणारे भाग टाळण्यासाठी तरफा (सहकंपित तारा), आणि वादनोपयोगी वाद्यध्वनीतील संयुक्त ध्वनि वर्ज्य मानले.

या प्रमाणे चार-एक मात्रांचा मुखडा व त्या नंतर स्थायी सिध्द करणारे दोन वा अधिक चरण अशी मसीतखानी गत तयार झाली. बहुतेक वेळी त्रितालात बांधलेली ही गत विलंबित लयीत सादर होते व रचनेतील मुखडा वाजवून मग तत्कालस्फूर्त आलाप केला जातो. या नंतर अंतरा वाजविला जातो. ख्यालाप्रमाणे विस्तार करण्याचे धोरण या मधून स्पष्ट दिसते.

मसीतखानी गत झाली की रझाखानी गत सादर केली जाते. ही द्रुतगती असून मसीतखानी गतीपेक्षा निराळ्या तालांत संभवते. या रचनेत द्रुत गतीच्या ताना व तिय्ये मुबलक असतात. एकंदर बांधणीत तोडे व झाला यांना महत्व असते व परिणामत: छोट्या ख्यालाबरोबरचे साम्य जाणवते. या गतीस काही वेळा 'दुगुनी गत' म्हणून ओळखले जाते याचे आश्चर्य नाही.

(हिंदुस्थानी संगीतातील एक महत्त्वाचा बांधणी घटक आलाप होय. त्यातील विस्ताराच्या पध्दतींची चर्चा चौथ्या प्रकरणात आधी केली आहे. सतारीच्या संगीतातील गतींचे इथले विवेचन स्पष्ट होण्याकरिता ती पाहावी.)

सतार वाद्याची लोकप्रियता इतकी आहे, व या वाद्याने गढविलेला वादनबंध इतका परिणामकारक आहे की सरोद, संतूर, एक प्रकारचे वॉयलीन आणि बांसरी वादन या सर्वांनी आपापले सादरीकरण सतारीला अनुसरून करणे पसंत केले. या पार्श्वभूमीवर आता आपल्याला प्रस्थापित झालेल्या पखवाज व तबला या दोन लयवाद्यांकडे पाहावयाचे आहे. अशा वाद्यांचा

एकल आविष्कार कसा होतो ते जाणून घेण्याकरिता त्यांच्याकडे वळावयाचे आहे. घराण्यानुसार व व्यक्तीगत कलाकाराच्या कलाप्रमाणे जरी काही फरक आढळला तरी दोन वाद्यांचा इथे विवेचित वादनक्रम एक आदर्श नमुना म्हणून, वेगळेपणा समजायलासुध्दा सहायक ठरेल.

तबला एकल वादन

वादकाने निवडलेल्या तालात तबलावादनातील स्वतंत्र वादन विलंबित लयीतील पेशकार या प्रकाराने सुरु होते. हार्मोनियम, सारंगी वा तत्सम वाद्यावर तबलावादकास लेहरा नावाच्या स्वररचनेची साथ पुरवली जाते. वादकाने निवडलेल्या तालाचे एक पूर्ण आवर्तन पुरेल इतका या रचनेचा विस्तार असतो. वादक व श्रोते या दोघांना एक कायम राहणारे संदर्भवर्तुळ पुरवणे हेच लेहरा-वादकाचे कार्य असते हे उघड आहे. पेशकार हा तबल्यावर (दाया, म्हणजे सर्वसाधारणत: उजव्या हाताने वाजविल्या जाणाऱ्या वाद्यावर वाजविला जाणारा, व डग्गा वा बायाँ म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या वाद्यावर वाजविल्या जाणाऱ्या), ध्वन्यक्षरांचे काळजीपूर्वक व संतुलित वितरण केलेला एक वादनप्रकार आहे. सादरीकरणात प्रारंभी येत असल्याने, त्याचप्रमाणे तबलावादनातील मूलभूत ध्वन्यक्षरांचा त्यात अंतर्भाव राहिल्याने पेशकार अपेक्षेप्रमाणे संथ लयीत वाजविला जातो.

एकलवादक पेशकारनंतर जो वादनप्रकार बहुधा सादर करतो त्यास कायदा म्हणतात. विशिष्ट तालाच्या अंगभूत ध्वन्यक्षरांच्या आकृतिबंधांच्या आधारे कायदा या प्रकारातील रचनांची बांधणी होते. पेशकार वा कायदा या दोनही प्रकारांत रचनांतील ध्वन्यक्षरांची निरनिराळी एकत्रीकरणे वा अदलाबदल करून त्याद्वारे विविध वाक्यांश वा जोडण्या सिध्द केल्या जातात. रचनाप्रकारांनी समोर आणलेल्या लयसंबध्द कल्पनांचे हे विस्तार होत असे योग्य वर्णन करण्यांत येते. प्रथमत: कायदा हा प्रकार विलंबित लयीत वाजवून त्याचे विस्तार दुगुणीत सादर केले जातात. विस्ताराच्या चार अवस्थांना अनुक्रमे मुख (आरंभिक विधान), दोहरा (मूळ रचनेचे विस्ताराच्या सोयीसोठी केलेले विभाजन), बल (निवडलेल्या कायद्यांतील ध्वन्यक्षरांना उस्फूर्त वाटावीत अशी दिलेली वळणे), आणि कायद्याचे सादरीकरण व्यवस्थितपणे संपविण्यासाठी तिहाई (तीन वेळा घेतलेले बोलसमूह) असे म्हणतात.

कायदा वाजविल्यानंतर रेला वाजविण्याचा प्रघात आहे. थोडे, पण गरजणारे ध्वनी एकत्र आणून त्यांच्या पुंजक्यांची पुनरावृत्ति करणारा असा हा प्रकार असतो. हा द्रुत लयीत वाजविला जातो आणि कौशल्याने विणलेल्या आकृतिबंधांच्या जोमदार व निपुण वादनातून अखंड ध्वनिप्रवाह निर्माण केल्याचा परिणाम या वादनातून उत्पन्न होतो.

सरतेशेवटी जो विभाग येतो त्यात सहज ओळखता येणाऱ्या गत या प्रकारातील विविध ढंगाच्या रचना सादर केल्या जातात. काही तज्ज्ञांच्या मते १५ प्रकारच्या गती सादर केल्या जातात. इतरांच्या मते अन्य अनेक उपभेद मिळून गत या प्रकाराचा संच तयार होतो. द्रुत गतीची, तालाची अनेक आवर्तने चालणारी, तालाच्या बांधणीपासून अनेकदा दूर सरकणारी, ध्वन्यक्षरांच्या मांडणीच्या घनतेबाबत व व्यवस्थेबाबत अनेक भेद देखविणारी, व पुष्कळदा तिहाई अंतर्भूत करणारी रचना म्हणजे गत अशी व्याख्या करता येईल. गत स्वयंपूर्ण असते, म्हणजे कायदा वा पेशकारप्रमाणे तिचा विस्तार करावयाचा नसतो. गत प्रकारचे उपभेद दर्शविणारी पुढील नावे या प्रकाराच्या संपन्नतेची कल्पना देऊ शकतील - सीधी, रेला, मंझधार, तिहाई, बराबरी, तिपल्ली, दुमुखी व पंचपल्ली.

पखवाज एकल वादन

आडवा धरून वाजविल्या जाणाऱ्या, दोन तोंडाच्या या प्राचीन पटहाची बरीच रूपे भारतभर आढळतात. पण हिंदुस्थानी कलासंगीतात पखवाज वाद्याच्या सर्वसाधारणत: पाळल्या जाणाऱ्या वादनक्रमाचे इथे विवरण केले आहे.

प्रघात असा की पखवाजावर एकल आविष्कार करणारा कलाकार पहिल्याने जो ताल निवडला असेल तो काही वेळ मूळ स्वरूपात, प्रस्तार करत वाजवितो. बहुतेक वेळा चौताल हा ताल निवडला जातो. बरोबर असलेला सहायक कलाकार हा ताल ठरीव पध्दतीने हाताने देत राहतो. (आरंभीच्या परंपरेनुसार या कलाकारास तालपाणि असे योग्य नाव होते.) ताल सादर करून झाला की कलाकार काही ठेके सादर करतो. तालाच्या मूळ आकृतींत काही बदल करून ठेके तयार होत असतात. या नंतर रेला हा प्रकार वाजविला जातो. या प्रकाराचे तबलावादनाच्या संदर्भात दिलेले वर्णन इथेही लागू पडते. या नंतरच्या टप्प्यावर परन या प्रकारातील रचना सादर केल्या जातात. तबलावादनात वर्णन केलेल्या गत या प्रकाराशी परन तुल्य समजता येईल. परनाचे

पुष्कळ व विविध उपभेद असतात, व वादकाकडे त्यांच्या वादनासाठी बरेच कौशल्य असावे लागते. परन या प्रकाराची पुढील लक्षणे नोंदता येतील-

१. निवडलेल्या तालाच्या गतीशी परन रचना नाते ठावून असते.
२. निवडलेल्या तालात अंतर्भूत ध्वन्यक्षरांपेक्षा वेगळ्यांचा समूह या रचनांत समाविष्ट होतो.
३. या रचनांत पखवाजाच्या अक्षरांचे दोनही मुख्य प्रकार - खुली व बंद अक्षरे अंतर्भूत केली जातात.
४. परन हा एक प्रमुख रचनाप्रकार असून सर्व वाद्यांची भाषा, व इतर ठिकाणाहूनही उसनवारी करून आकृतिबंधांची विविधता निर्माण करण्याची खबरदारी घेतली जाते. रचनाप्रकाराची सर्व वर्गीकरणे त्याच्या संपन्नतेमुळे अपुरी पडतात.
५. बहुतेक वेळा रचनेचे एक सादरीकरण पूर्ण होण्यास तालाचे एक आवर्तन अपुरे पडते.
६. रचनांत तिहाई असणे वैकल्पिक असते.

या रचनेच्या काही उपभेदांची नावे नोदण्यासारखी आहेत – बेदम, अतीत, अनागत, छवी, झंपांगी, झूलना, कर्णे का, तितोडी, हाथी को रोकना, कडक बिजली, एकहाथी, जवाबी, आड वा गोपुच्छा, बिन धा वा बिन किटि, तेहत्तिस धा, उलटी, सुंदरसिंगार, इ.

पखवाज हे तबल्यापेक्षा जुने वाद्य असल्याचे ज्ञात आहे. म्हणून तयार केली जाणारी तंत्रे, वापरल्या जाणाऱ्या वादनाच्या पध्दती व रूढ प्रकार इ. बाबतीत तबल्याने पखवाजाचा फायदा घेतला असणार हे उघड आहे. तबल्याची पहिल्याने चर्चा केली ती फक्त त्याला मिळालेली स्वीकृति व लोकप्रियता लक्षात घेऊन.

संगीताच्या बांधणीच्या घटकांचे विवेचन करणाऱ्या आधीच्या अध्यायाच्या बरोबर प्रस्तुत अध्याय वाचल्यास भारतीय वाद्ये व वाद्यसंगीत यांनी काय कामगिरी केली आहे त्याचे काही प्रमाणात स्पष्टीकरण मिळेल.



७ घराणी व घराण्यांची कामगिरी

हिंदुस्थानी कंठसंगीतातील प्रमुख घराणी

कुटुंब व गृह या अर्थाच्या संस्कृत शब्दापासून निघालेल्या घर या हिंदी शब्दापासून घराना (घराणे) ही संज्ञा सिध्द झाली आहे. बापापासून मुलाकडे या प्रकारे पोचणाऱ्या अनेक भारतीय कारागिरी-कौशल्याप्रमाणे प्रयोगकलाही अगदी परवापरवापर्यंत कौटुंबिक परंपरा म्हणून संक्रांत होत होत्या. अशा कुटुंबाचा सदस्य बनल्याशिवाय कोणत्याही बाहेरच्या व्यक्तीला यात प्रवेश मिळणे विरळा असे. काही काही वेळा घराण्या-घराण्यानुसार बऱ्याच प्रमाणात बदलणारी, व संगीताचे विचार, अध्यापन, प्रयोग आणि आस्वाद यावर परिणाम करणारी एक व्यापक, संगीतशास्त्रीय तत्त्वप्रणाली असे जर घराणे या संकल्पनेचे स्वरूप प्रयोगकलांत झाले नसते तर घराणे ही संज्ञा केवळ समाजशास्त्रीय चिंतनापुरती मर्यादित राहिली असती.

एके काळी वंशपरंपरागत संगीतव्यवसाय करणाऱ्या संगीतकारांचे मूळ गाव अथवा राजाश्रयाचे गाव हे घराणे या संज्ञेने सूचित होई. आधी उल्लेखलेल्या विचारधारेशी हे सुसंगत आहे. म्हणून आजही अनेक घराण्यांची नावे गावांचा निर्देश करतात. उदाहरणार्थ ग्वाल्हेर, आग्रा, किराना, पतियाळा, इंदोर, भेंडीबाजार व मेवात ही ख्याल गायनातील आज प्रसिध्द घराण्यांची नावे आहेत.

वंशपरंपरेने संगीत जोपासणे काही फक्त कंठसंगीतापुरते मर्यादित नाही. अणि म्हणून वाद्यसंगीतातही घराणी असतात. उदाहरणार्थ तबल्याच्या संदर्भात दिल्ली, अजराडा, पंजाब, बनारस व फरुखाबाद या घराण्यांचा उल्लेख होत असतो. मात्र या संदर्भात एक बोधक बाब ध्यानात घेण्यासारखी आहे. तबला या वाद्यापेक्षा प्राचीन पखवाज या वाद्यासंबंधात मात्र घराणी गावाच्या नावापेक्षा मुख्य वादकांच्या नावापासून सिध्द केली जातात. उदा. कुदौसिंग, पानसे, इ.

ध्रुपद या संगीतप्रकारात सांगीत व शैलीविषयक विशेष एकत्र आणण्याविषयीच्या कल्पनांची व्यवस्था घराणा या अर्थी स्थिर झाली व या व्यवस्था बानी म्हणून ओळखल्या जात. एक संगीतप्रकार म्हणून ध्रुपदाची चर्चा करताना यांचे विवेचन केले आहे.

परंतु तात्विक आशय लाभून ज्या संज्ञेने संगीतविषयक लिखाणात पाय रोवला आहे त्या संज्ञेच्या आशयाची चर्चा करण्याआधी काही इतिहासकारांनी उल्लेखलेला एक मुद्दा विचारात घेतला पाहिजे. असे सुचविण्यात आले आहे की घराणे ही संकल्पना १९व्या शतकातच प्रसृत झाली, कारण राजाश्रय गेल्यामुळे कलाकारांना शहरी केंद्रांकडे वळावे लागले. आपली खास ओळख कायम ठेवण्यासाठी आपापल्या मूळ गावांची खूण कायम राखणे त्यांना आवश्यक ठरले.

आज घराण्यांचा उल्लेख, त्यांची चर्चा वा घोषणा होते ती विशिष्ट सांगीत कल्पना वा तिच्याबाबत इमान दाखविण्यासाठीच. असे करताना कुटुंबाचे मूळ गाव वा कौटुंबिक वारसा यासारखी स्पष्टीकरणे बाजूला सारली जातात. आज कोणत्याही सांगीत वारसाहक्काशिवाय अनेक व्यक्ती संगीताकडे गांभीर्याने वळतात आणि त्यांचे नाते सांगीत ध्येयवाद व कल्पना या पातळीवरचे असते. त्या मानाने, ऐतिहासिक दृष्ट्या नवीन संगीतप्रकार असूनही ठुमरीबाबतही असेच घडले आहे.

एकंदरीने असे म्हणता येईल की प्रगल्भ, संपन्न संगीतप्रकार वा वाद्य यांच्या बाबतीत घराणे निर्माण होण्याचा संभव असतो. म्हणून येत्या काही वर्षात गझलगायनाची घराणी तयार होण्याची शक्यता आहे. दहा-एक वर्षांपूर्वी अशी कल्पना करणे शक्य वाटले नसते!

या पार्श्वभूमीवर आता हिंदुस्थानी कंठसंगीत व वाद्यसंगीतातील प्रमुख घराण्यांच्या ठळक विशेषांची काहीशी तपशीलवार चर्चा करू. आधीच्या विवेचनात विविध संदर्भात सूचित केल्याप्रमाणे सर्वसाधारणत: संगीतप्रकार वा वाद्य इ.चे प्रत्यक्ष कार्यक्रम-मंचावरचे आजचे स्थान काय हा निकष वापरून विचार व तांत्रिक चर्चा केली आहे. नीट परिप्रेक्षा कळावी म्हणून ऐतिहासिक अंगाकडे थोडेफार लक्ष दिले आहे.

ध्रुपदातील घराणी

पूर्वी इंगित केल्याप्रमाणे ध्रुपद परंपरेत घराणे ही संकल्पना बानी या संज्ञेने दर्शित झाली आहे. मात्र एक बाब नोंदणे जरूर आहे - गोबरहार, नौहार, खंडार व डागर या चार बानींचे निश्चित रूप वा त्यामधील नेमका फरक स्पष्टपणे सांगितला व दाखविला जात नाही. बानींचे रूप स्पष्ट करण्याचे काम अवघड होण्याचे आणखी एक कारण असे की ख्यालाच्या काही घराण्यांनी आपल्या शैली घडविताना बानींची काही वैशिष्ट्ये आत्मसात् केली आहेत. उदा. जयपूर या ख्यालगायनातील घराण्याने डागर बानीचे, व आग्रा घराण्याने नौहार बानीचे विशेष आपल्या गायकीत समाविष्ट केले आहेत. काही वेळेला असे प्रतिपादन करण्यात आले आहे की प्रत्येक बानीची खास वैशिष्ट्ये टिपणे अवघड आहे, कारण ध्रुपदास संगीतप्रकार म्हणून काहीसे बाजूस सारणाऱ्या ऐतिहासिक प्रक्रियेचीच ही एक नैसर्गिक परिणती होय. परिणामत: बानींची तपशीलवार छाननी करण्याचे यत्न यशस्वी होतीलसे दिसत नाही. ध्रुपदाची आज प्रचारात असलेली काही प्रमुख घराणी उल्लेखून प्रत्येकाच्या प्रातिनिधिक कलाकारांची नावे नोंदवून ख्याल या संगीतप्रकाराकडे वळणे अपरिहार्य आहे.

१. डागर बंधु
२. आग्रा या ख्याल घराण्याचे गायक - विशेषत: उस्ताद फैय्याझ खान, विलायत हुसेन खान, खादीम हुसेन खान, पं. एस्. सी. आर्. भट, पं. के. जी. गिंडे व पं. दिनकर कैकिणी (आग्रा घराण्याचे पं. श्री. ना. रातंजनकर यांचे शिष्य), इत्यादि.
३. पं. राम चतुर मलिक व पं. सियाराम तिवारी (दरभंगा, बिहार)
४. पं. लक्ष्मणप्रसाद चौबे व बालाजी चतुर्वेदी (ब्रज)
५. पं. शिवकुमार मित्र (बेतिया)
६. पं. भरत व्यास (काल्पी)

ख्यालाची घराणी

ग्वाल्हेर घराणे

बहुतेक अधिकारी व्यक्तींच्या मते हे ख्यालगायनातील सर्वांत जुने घराणे होय संपूर्ण गायनसंचासाठी हे घराणे प्रसिध्द आहे. या घराण्यातील कलाकारांना अनेक संगीतप्रकार माहीत असतात व ते त्यांना शिकविले जातात. उदा. बडा व छोटा ख्याल, ठुमरी, टप्पा, तराना, ख्यालनुमा, अष्टपदी, भजन, सुरावर्त, सादरा आणि टपख्याल यांची यांत गणना आहे. एकमेव त्रुटी दिसते ती ध्रुपद या प्रकाराची. प्रत्येक संगीतप्रकारात अनेक बंदिशी कलाकाराला याव्यात अशीही या घराण्यात अपेक्षा असते. आम म्हणजे ज्यांचा प्रचार बऱ्यापैकी असेल व ज्यांचे वर्णन सहजासहजी दुर्मिळ म्हणून केले जाणार नाही अशा रागांवर या घराण्याचे लक्ष केंद्रित असते. परंतु पटण्यासारखे आणखी एक मत असे की या घराण्यात अप्रचलित राग असले तरी ते स्वतंत्र रूपाचे न मानता कोणत्यातरी रूढ रागाचे त्यांना उपभेद मानण्याकडे या घराण्याचा कल असतो. या कारणाने सामंतकल्याण सारखा एखादा राग स्वतंत्र राग म्हणून पुढे न ठेवता यमनचा प्रकार म्हणून सादर केला जातो. एकूण गुंता कमी ठेवावा व राग मांडणीत लवचिकपणा राखावा यासाठी हे धोरण पाळले जाते.

आपल्या आलाप-कामासाठी 'आ' या भाषिक स्वराबरोबरच बंदिशीतील बोलही वापरणे या घराण्याच्या गायकांना पसंत असते. सरळ व तीन सप्तकाच्या व्यापक आवाक्यात द्रुतगतीने फिरणाऱ्या ताना म्हणजे प्रस्तुत 'आ'काराच्या अनुषंगाने सिध्द होणारे सत्य होय.

एक-एका स्वरास घेऊन रागविस्तार करावा अशा नियमाचे काटेकोर पालन नसले तरी हे घराणे निवडलेल्या रागाचा विस्तार पध्दतशीरपणे करत असते. मध्य-विलंबित लयीत राग सादर करून मग द्रुत लयींतील रचना सादर करण्याकडे घराण्याचा कल असून एकूण छाप संगीत चपल आहे अशी असते. एकंदरीने द्रुत आलाप व तानांकडे घराण्याचा कल असल्याचे हेही कारण असू शकते. उलटपक्षी, रूढ रागांची निवड हेच मुळी विशिष्ट लयीच्या वापराचे तर्कशुध्द कारण होय असे मानता येईल. श्रोते-प्रेक्षकांना कथा माहीत असल्याकारणाने नाट्यलेखकाने संविधानक गतिमानतेने विकसित करावे तसाच काहीसा हा प्रकार मानता येईल.

संगीतशास्त्रीय संज्ञाविश्वात ढाली म्हणून ओळखली जाणारी पट्टी या घराण्यातील गायकांना पसंत नसते व त्यामुळे संगीत चमकदार असते. ग्वाल्हेर घराण्याची सर्वसाधारण छाप जरी जोमदार व ताकदीचे संगीत अशी असली तरी खास मर्दानी म्हणण्यासारख्या ढंगाने या घराण्याचे संगीत तयार होते असे म्हणता येत नाही, आणि म्हणून स्त्रीकलाकारांनी गाऊनही या घराण्याच्या गायकीची परिणामकारकता कमी होत नाही.

आग्रा घराणे

'आ' या भाषिक स्वरवर्णाचे किंचित् सपाट रूप हे घराणे आपल्या आवाज उत्पादनात वापरते. या काहीशा आघातपूर्ण, जोरदार लगावामुळे निवडलेल्या स्वरधुनीचा लयकारीने युक्त विस्तार करण्यास उपकारक असे संगीत सादर करणे शक्य होते. या घराण्याचा संगीतप्रकारांचा संच संपन्न असून बडा ख्याल, छोटा ख्याल, ध्रुपद, धमार, सादरा, ठुमरी, तराना यांची गणना या संदर्भात करता येईल.

रागाची बढत पध्दतशीर असते आणि व्याकरणिक शुध्दतेवर लक्षात येईल असा जोर असतो. काळजीपूर्वकतेने सादरीकरण बांधून रागाकडे वळणारे या घराण्याचे गायक निदान लघुतम सांगीत समाधानाची हमी देऊ शकतात आणि हीसुध्दा मोठी कामगिरी आहे! अनेक अप्रचलित रागांचे या घराण्यात गायन होते आणि या रागांची मांडणीही सर्वसामान्य रागांइतकीच तपशीलवार असते. आग्रा गायकीच्या वैचारिक आशयाच्या दृष्टीने पाहता हे शुभ लक्षण होय.

ध्रुपद गायकीने ज्यांचे ख्यालगायन प्रभावित झाले आहे अशा घराण्यांपैकी आग्रा घराणे एक असल्याने लयकारीच्या अंगाच्या बोलताना व ताना, तसेच तिहाईंचा परिणामकारक वापर याबाबत घराणे संपन्न आहे. संगीतातील ताल अंगावर प्रभुत्व असल्याच्या या सर्व खुणा होत. आग्रा घराण्याचे कलाकार गायनासाठी खालची वा ढाली पट्टी पसंत करतात असे दिसते व त्या प्रमाणात त्यांचे संगीत मर्दानी प्रतीत होते. यात लयकारीला दिलेले महत्व व रागविस्तार करताना वापरलेला काहीसा सपाट 'आ'कार यांची भर पडते. परिणामत: आग्रा घराण्याचे संगीत जनानी आवाजांपेक्षा मर्दानी आवाजांना योग्य भासते.

आपल्या चर्चेच्या क्षेत्रात न मोडणाऱ्या आग्रा घराण्याच्या एका विशेषाचा मुद्दाम उल्लेख केला पाहिजे. तावून-सुलाखून घेतलेल्या व कसोशीच्या शिक्षणपध्दतीविषयी या घराण्याची किर्ती चांगली आहे. देशाच्या विविध भागांत पसरलेल्या या घराण्याच्या अनुयायांच्या संख्येवरून ही बाब सहज ध्यानात येते.

जयपूर घराणे

अप्रचलित राग जणु काही नेहमीचे असल्याप्रमाणे गाण्याच्या आपल्या खासियतीबद्दल हे घराणे प्रसिध्द आहे. मात्र बहुतेक वेळा हे राग जाणवण्याइतक्या अधिकारवाणीने व खात्रीने सादर केले जातात. शिवाय अतिशय तपशीलवार विस्तारामधून राग वाढविण्यामागे किती कसोशीने विचार केला आहे हेही जाणवते. आपल्या बहुसंख्य ख्यालांच्या सादरीकरणासाठी मध्यलय त्रितालावर अवलंबून राहण्यामागे या घराण्याचा एक शहाणा व सौंदर्यात्म निर्णय दिसतो. गायनसंचातील अपरिचित रागांकडे श्रोत्यांचे लक्ष वेधावयाचे असल्याकारणाने तालाबाबतही काहीतरी नवे आणून सोडणे शहाणपणाचे नव्हे. फार नावीन्याने श्रोत्यांवर ताण पडण्याची शक्यता असते!

रागांच्या घडणीचा एक तर्कशुध्द परिणाम असा की रागांची बांधणी गुंतागुंतीच्या स्वरवाक्यावर आधारलेली असते. म्हणूनच या घराण्याने मांडलेले संगीत गुंतागुंतीच्या आकृतिबंधापासून तयार झालेले असते. हे संगीत भावनिक गुणवत्तेपेक्षा आपल्या बौध्दिक आशयामुळे ऐकणाऱ्यास हलविते. गुंतागुतीच्या आलापांच्या अनुषंगाने त्याच प्रकारच्या तानांची गुंफणही येते. निदान दोन ते अडीच सप्तके स्वरांतराच्या पल्ल्याच्या, कल्पक, सफाईदार आकृतिबंधाच्या, श्वास रोधून ठेवणाऱ्या तानांच्या सादरीकरणामुळे हे घराणे आपली छाप पाडते.

सर्वसाधारणत: आकृतिबंध विणण्यास घराणे ज्या रीतीने महत्व देते त्यामुळे नेहमी ज्याची भलावणी केली जाते त्या 'आ'काराचा सुरावटीच्या विस्तारासाठी ते वापर करते. आश्चर्य वाटण्यासारखी बाब अशी की आ हा स्वरवर्ण वापरण्याचा असा आग्रह ते सर्व सप्तकांत गात असताना धरते - असा वापर करण्यास व्यापक शिक्षण व तासन् तास मेहनत करावी लागते.

आपल्या ध्रुपद या प्रकाराकडील कलामुळे असेल, पण हे घराणे फक्त ख्यालावर लक्ष केंद्रित करते. ठुमरी, तराना, सादरा, टपख्याल, अष्टपदी इ. प्रकारांना या घराण्याच्या गायनसंचांत जागा दिसत नाही. ख्यालावरच भक्ति ठेवूनही हे घराणे विविधतेबाबत कमी पडत नाही, कारण दुर्मिळ रागांचा या घराण्याकडे असलेला विस्मयकारक साठा होय.

घराण्याच्या गायनशैलीत वा गायनसंचात गायकी पुरुष आवाजापुरला मर्यादित करणारे काही नाही. देशाच्या सर्व भागांत घराण्यास लाभलेल्या अनुयायांवरून हे सिध्द होते.

किराना घराणे

ख्यालसंगीतातील हे चौथे प्रमुख घराणे तसे अलीकडचे असले तरी इतर तिघापेक्षा प्रसार व परिणामकारकतेत कमी नाही. आवाजाचा एक मधुर लगाव व संपूर्ण आलापचारीत एका 'ओ'कारात्मक उच्चाराचा वापर हे या घराण्याचे एक प्रमुख वैशिष्ट्य म्हणता येईल. या गोल उच्चारामुळे गायकांच्या आवाजात एक सहज ध्यानात येणारा घुमारा वा सहकंपन निर्माण होते हे एक महत्त्वाचे ध्वनिशास्त्रीय तथ्य होय. गायनात सहकंपन टिकावे म्हणून हे घराणे बोलआलापांचा विपुल उपयोग करण्यावर भर देते. बोलआलाप म्हणजे शब्दांच्या उच्चारासह आलाप करणे. अनेक वेळी येणारा सर्वसामान्य अनुभव असा की गायनाकरिता स्वरवर्णांपेक्षा व्यंजनाची योजना केल्यास गायन सोपे व परिणामकारक होते, कारण स्वरवर्णांपेक्षा व्यंजनांच्या उत्पादनास कमी श्वासाची गरज भासते आणि त्यामुळे श्वासाचे नियमन करणे सोपे जाते. किराना गायकीस भरून टाकणारी एक सर्वसाधारण भावनापूर्णता हा वरील विशेषांचा एक संकलित परिणाम होय. या घराण्याच्या कलाकारांनी निर्माण केलेल्या परिणामाचे वर्णन करण्याकरिता मधुर, आश्वासक, हृदयस्पर्शी इ. विशेषणे योजली जातात.

या घराण्याचा भरही मुख्यत्वेकरून ख्यालगायनावर असतो. खरे म्हणजे भावनिक रंगाच्या समानतेमुळे या घराण्याच्या गायकांनी सादर केलेल्या ठुमऱ्याही त्याच्या ख्यालांपेक्षा फारशा वेगळ्या नसतात. अपेक्षेप्रमाणे या घराण्याच्या गायनसंचांत भजनांचा समावेश असतो. कारण भजन सादर करण्यास लागणारी गाढ भावस्थिती वा अंतर्मुखता या घराण्याच्या संगीतातील भारून टाकणाऱ्या सर्वसाधारण भावपूर्णतेशी जुळतात. किराना तर्कशास्त्र विलंबित लयीची मागणी करते, कारण सांगीत विस्तारास भावपूर्णतेची शर्त पुरी करावयाची असते. परिणामत: रागाची बढत सावकाश, एक-एक स्वर घेऊन करण्याचा नियम मोठ्या आस्थेवाईकपणे पाळला जातो.

संगीतात भावनेचा रंग ठेवण्यावर असलेला कटाक्ष व रागाचा विस्तार सावकाश करण्याचे धोरण यामुळे या घराण्यास निवड करण्यास उपलब्ध असलेल्या रागांची संख्या मर्यादित होते. या घराण्याच्या गायकांना पसंत पडणाऱ्या रागांच्या संख्येवरून ही बाब स्पष्ट होते. उदाहरणार्थ किराना घराण्याचा प्रातिनिधिक संच यमन, शुद्ध कल्याण, पूरिया, ललत, मिया की तोडी, मालकंस, अभोगी कानडा या व यासारख्या रागांवर अवलंबून असतो. या घराण्याने प्रयुक्त केलेल्या बहुतेक रागांचे वर्णन आलापयोग्य राग म्हणजे मुख्यत: आलाप (-म्हणजे तान सोडून-) करण्यास उपयुक्त राग असे केले जाते. आवाज, आलाप, भावपरता इ. बाबतीत जे सौंदर्यतात्विक निर्णय या घराण्याने घेतले आहेत त्यामुळे गायनात तालांची विविधता अनावश्यक ठरते या तथ्याचे प्रतिबिंब एकताल व झूमरा इ. तालांच्या सार्वत्रिक वापरात पडले आहे.

सर्वत्र आढळणारी भावपरता, विलंबित लय, आणि आवाजाचा गोलाईदार लगाव यामुळे घराण्याची लोकप्रियता चांगली पसरली आहे व हे घराणे स्त्रिया व पुरुष दोघांना प्रिय झाले आहे. संगीतातील स्वरांगाचे सार्वभौमत्व अनेकांना भावले आहे असे म्हणण्यास हरकत नाही.

इतर घराणी

अर्थातच सहस्वान, पतियाला, भेंडीबाजार, इंदूर, मेवाती, इ. इतर घराणी आहेत. आणखी अनेक नवीन तयारही होत आहेत. परंतु घराणे म्हणजे काय व हिंदुस्थानी संगीतातील ख्यालसंगीताच्या विश्वाला रूप देण्यात त्याचे कार्य काय ते दर्शविण्यास आतापर्यंतचे विश्लेषण पुरेसे आहे. इथे वर्णन केल्याप्रमाणे घराणे म्हणजे एक व्यापक सांगीत तत्त्वज्ञान आहे. या कारणाने घराणे असल्याचा दावा करण्यापूर्वी, व त्याकडे गांभीर्याने लक्ष देण्यापूर्वी बरेच काही घडावे लागते. परंतु प्रस्तुत संकल्पनेच्या संदर्भात दुसऱ्या एका महत्त्वाच्या संगीतप्रकाराचा- ठुमरीचा- विचार करणे फायद्याचे ठरेल.

ठुमरीतील घराणी

एक संगीतप्रकार म्हणून ठुमरी या संगीतप्रकाराची प्रमुख वैशिष्ट्यांची आधी चर्चा केली आहे. विशिष्ट घराण्याची वैशिष्ट्ये यास पूरक सांगीत अंतर्दृष्टी देणारी म्हणून ध्यानी घ्यावयाची आहेत.

बनारस घराणे

बनारस ठुमरीचे वर्णन बहुतेक वेळा 'बोल बनाव ठुमरी' म्हणून केले जाते. या प्रकारच्या ठुमरीत रचनांतील आशय व्यक्त करण्याकरिता रचनेतील शब्द सांगीत स्वरांनी अलंकृत केले जातात. शिवाय उत्तर प्रदेशातील बनारस जवळच्या प्रदेशातील लोकगीतांच्या विशेषांचीही या घराण्याने चांगली उचल केली आहे. उदा. आरंभीच्या विस्तारानंतर लय दुप्पट करणे व तबल्यावर लग्गी म्हणून प्रख्यात झालेल्या प्रकाराची योजना हे विशेष बनारस ठुमरीत लोकसंगीताच्या प्रभावातून आले आहेत असे म्हणतात.

दीपचंदी, दादरा व अध्दा या सारख्या तालांत बनारस ठुमरीचे गायन होते. इतर घराणीहि याच तालांचा वापर करतात. पण बनारस घराण्याच्या मांडणींत जराशी ठाय लय व धीरगंभीरपणा यांचा आढळ होतो. रचनांच्या रागांबाबतहि सर्व घराण्यांत समानता दिसते पण इथेहि बनारस घराणे रागांच्या स्वरूपाबाबत जरा अधिक भारदस्त भूमिका ठेवते.

या घराण्याचे कलाकार आपल्या सादरीकरणांत अदाकारीस जागा देत नाहीत. लखनौ घराण्याच्या गायकींत जसे आढळते त्याप्रमाणे गायकींतच नर्मशृंगारिक आभिनयास हेतुपुरःसर जागा ठेवली असे दिसत नाही.

लखनौ घराणे

हे घराणे जी ठुमरी सादर करते ती नाजुकपणे व अलंकरणाने भरलेली असते. या घराण्याच्या दरबारी नृत्याबरोबरच्या संबंधामुळे हालचाल, हावभाव व नखरा यांचे सूचन करणारे रूप या ठुमरीस लाभण्यास निश्चितपणे साहाय्य झाले आहे. बनारस घराण्याच्या ठुमरीच्या तुलनेने पाहता लखनौ घराण्याची ठुमरी, वा त्या पध्दतीची मांडणी शृंगाराचा आविष्कार अधिक मोकळेपणे करते. संभवत: अवधच्या दरबारात गझलची परंपरा विकसित झाली ती या विशेषाचा उगम असू शकेल.

या घराण्यातील एक विशेष कामगिरी म्हणून बंदिश की ठुमरी या प्रकाराच्या विकसनाचा उल्लेख केला पाहिजे. द्रुत तीनतालांत हा गीतप्रकार गायला जात असून नृत्याचे पदबंध व त्यास साथ करणाऱ्या तबल्याचे आकृतिबंध यांच्या बरोबरचे या प्रकाराचे नाते अतिशय आनंददायी होते. गीतप्रकाराच्या नावात सूचित झाल्याप्रमाणे या रचनांचे बंदिस्तपण इतके आकर्षक असते की ख्याल गाणाऱ्यानी लगेच अशा बऱ्याच रचना छोटे ख्याल म्हणून आपल्या संचात समाविष्ट केल्या. काही लोकांच्या मते यामुळे ठुमरीची प्रतिष्ठ वाढली. परंतु माझ्या मते यामुळे प्रस्तुत गीतप्रकाराचे नुकसानही झाले, कारण ख्याल गाणाऱ्यांनी या प्रकारास सरसकट छोट्या ख्यालाप्रमाणे सादर करण्यास आरंभ केला! प्रस्तुत प्रक्रियेत हा प्रकार आपला मूळचा लवचिकपणा व ऐंद्रिय आवाहन गमावून बसला.

पतियाला घराणे

तुलनेने पाहता या घराण्याचा उदय अलीकडचा असला तरी संगीतविश्वात आपला ठसा अनेक तऱ्हांनी उमटविण्यात ते यशस्वी झाले आहे. पंजाब प्रदेशातील टप्पा अंगाचा ठुमरी गायनात समावेश ही या घराण्याची खास कामगिरी होय. यामुळे बनारसची ख्याल-प्रभावित ठुमरी व लखनौची नृत्य-प्रभावित ठुमरी यापेक्षा प्रस्तुत ठुमरीचे एक ताजे निराळेपण हे घराणे लगेच जाणवून देते. खूप चपल गति व कल्पक सुरावटींनी या पतियाला ठुमऱ्या दिपवून टाकतात. टप्प्याचा खास विशेष म्हणता येईल अशी सुरावटींची गुंतागुंतही तितकीच महत्त्वाची आहे.

पतियाला ठुमरीवर ह्या प्रदेशातील पहाडी राग व त्याचे प्रकार वापरणाऱ्या लोकधुनांचाही प्रभाव दिसून येतो. संबंधित प्रदेशातील हीर या गीतातील अवरोही व तरल स्वरबंधांची आवाहकता सर्वज्ञात आहे आणि या प्रादेशिक वैशिष्ट्याशी असलेल्या आपल्या सबंधांचा पतियाला ठुमरीला नक्की फायदा झाला आहे.

मात्र एका आघाडीवर फायदा होत असता दुसरीवर पतियाला घराण्याचा तोटा झाला आहे. दिपवून टाकण्याचा परिणाम फार काळ तेवत राहता येत नाही आणि त्यामुळे या ठुमरीच्या आविष्कारक्षमतेत उणेपण येते. या ठुमरीतून समोर येणाऱ्या संगीत कल्पना चमकदार पण अल्पजीवी ठरतात व परिणाम तीव्र असला तरी विस्तारक्षमता कमी राहते.

ठुमरीचे प्रादेशिक भेद

काही अभ्यासकांनी ठुमरीचे प्रादेशिक उपभेद असल्याचे दाखवून दिले आहे. उदा. शृंगाराचा ध्यानात येण्याजोगा अभाव, व भक्तिपरतेच्या सीमेपर्यंत पोचणारे गांभीर्य यामुळे उस्ताद अब्दुल करीम खाँ व त्यांचे अनुयायी जी ठुमरी सादर करतात ती 'ख्याली ठुमरी' आहे असे प्रतिपादन करण्यांत आले आहे. या प्रकारच्या ठुमरीचा परिपोष महाराष्ट्रात झाला आहे. याच प्रदेशातून लोकांच्या पसंतीला उतरलेली आणखी एक शैली पं. भास्करबुवा बखले याचे प्रमुख शिष्य मास्टर कृष्णराव फुलंब्रीकर यांची होय. बुद्धिप्रधान, तरल व कल्पक हरकतींवर भर देणारी ही ठुमरी भावनिक आशय व परिणामावर भिस्त न ठेवता सादर होते. महाराष्ट्रात बैठकीची लावणी हा प्रकार रूपाला आला. मराठी भाषेत असला तरी हाही हिंदुस्थानी ठुमरीला सर्व प्रकारे प्रतिसाद देणारा प्रकार म्हटला पाहिजे. बंगालमधील या प्रकारातल्या उपभेदांचाहि विचार करण्यासारखा आहे. विचारान्ती असे लक्षात येते की ठुमरी या मूळ प्रकाराने टाकलेली सांगीत भर व त्यास घराण्यांनी पुरविलेली परिप्रेक्षा यांचे कार्यच प्रस्तुत प्रादेशिक उपभेद सिध्द करत असतात.

हिंदुस्थानी वाद्यसंगीतातील प्रमुख घराणी

आधीचा विभाग हिंदुस्थानी कलाकोटीतील कंठसंगीताच्या चर्चेस वाहिलेला होता. कंठसंगीताच्या विचारास अग्रक्रम देण्यातून हिंदुस्थानी संगीताविष्कारांतील कंठसंगीताच्या महत्त्वाचेही सूचन झाले. वाद्यसंगीतातील घराण्याचे नकाशे मांडले, त्याच्या शैलींचे विश्लेषण केले की वाद्यसंगीताची भाषा व त्याचे तत्त्वज्ञान यावर कंठसंगीताचा प्रभाव किती आहे ते लक्षांत येते.

पखवाजाची घराणी

पखवाज वाद्याचा दर्जा व त्याच्या संगीताची संपन्नता याविषयी दुमत नसले तरी त्याच्या वादनसंचाचे विश्लेषण फार थोड्या प्रमाणात उपलब्ध आहे. पखवाजानंतर अवतरलेल्या आणि तुललेले पाहता नवीन असलेल्या तबला या वाद्याने पखवाजाचे बरेच विशेष आत्मसात् केले असल्याने कदाचित पखवाजाकडे दुर्लक्ष झाले असावे. एक वेधक बाब अशी की पखवाजाबरोबर संलग्न असलेल्या ध्रुपद या गायनप्रकाराबाबतही ख्याल या प्रकारामुळे असेच झाले आणि ख्यालाशी तबला या वाद्याची सांगड आहे. कारणे काहीही असोत, पखवाजातील घराणी एकमेकापासून काहीशी सर्वसाधारण प्रकारेच वेगळी करता येतात.

कुदौ सिंग घराणे

आधी सूचित केल्याप्रमाणे गावावरून घराण्याचे नाव पडण्याची प्रथा अगदी बाजूला सारली नसली तरी पखवाजातील घराणी अनेकदा मुख्य वादकाच्या नावावरून प्रसिध्द होतात. इ.स. १८०० च्या आसपास कारकीर्द असलेले कुदौ सिंग हे प्रस्तुत बीजभूत घराण्याचे संस्थापक होत. दतियाच्या राजदरबारात यांची नेमणूक असून मुख्य आश्रयदात्याचे नाव राजा भवानी सिंग होय. त्याच्या असामान्य वादनकौशल्यामुळे लखनौच्या वाजिद अली शहाने त्यांना १८४७ च्या सुमारास कुंवर दास ही पदवी दिली असे म्हणतात.

कुदौ सिंग यांनी परण या प्रकारच्या रचना हजारोंनी केल्या आणि त्यापैकी अनेकांमागे प्राणी वा पक्षी याचे आवाज वा त्यांच्या हालचाली अशा व इतर नैसर्गिक घटनांची स्फूर्ति असे. काही परण रचनांची एक पूर्ण आवृत्ति होण्यास संबंधित तालाची २४ आवर्तने लागत! दुसऱ्या शब्दांत सांगावयाचे तर त्यांचे आकृतिबंध खूप गुंतागुंतीचे असून सादरीकरणासाठी वादकाकडे कौशल्य लागे. असामान्य दीर्घतेबरोबरच या घराण्यातील परण रचनांत बलवान अक्षरांना महत्त्वाची भूमिका दिलेली असे. उदा. धडन्न, तडन्न, तक्क, थुंगा इ.ची योजना विपुल असे. यासारख्या अक्षरांना वाजविण्यास ताकद भरपूर लागेल व त्याचे कौशल्यपूर्ण वादन झाल्यावर आघात व लय यांचे आविष्कार अपरिहार्यपणे प्रभावी होत असणार.

तर्कशुध्द अनुषंगिक बाब अशी की या घराण्यांत बोटांपेक्षा तळव्यांने पटलावर आघात करून अधिक प्रमाणात वादन केले जाते. काही अभ्यासकांचे मत असे की कुदौ सिंगांची आराध्य देवता काली ही शक्तीदेवता हेती व यामुळे प्रस्तुत घराण्याची एकूण संगीतदृष्टि प्रभावित झाली आहे.

नाना पानसे घराणे

१९ व्या शतकाच्या उत्तरार्धात महाराष्ट्रातील वाई या गावाजवळील एका खेड्यात जन्म झालेल्या पानसे यांची प्राथमिक तालीम आपल्या वडिलांकडे, आणि मन्याबा कोडीतकर व चौंडेबुवा या महाराष्ट्रातील नामवंत पखवाजवादकांकडे झाले. पण त्याची खरी तालीम कुदौ सिंग यांचे समकालीन जोधासिंग (बनारस येथील) यांच्याकडे झाली व त्यामुळे पानसे घराण्याची निर्मिती शक्य झाली. नंतर अखेरपर्यंत ते इंदूर येथे राहिले.

एक वेधक बाब अशी की पानसे हे तबला व नृत्य यांतही प्रवीण होते. त्यामुळे पखवाजाने प्रभावित तबलावादन शैलीचे निर्माते म्हणूनही त्यांचे नाव घेतले जाते. त्याचप्रमाणे, नृत्यशैलीने प्रभावित कल्पनाशक्ती पखवाज वादनात डोकावणे यामुळे शक्य झाले. अशा रीतीने निरनिराळ्या प्रभावांचे अभिसरण होऊन संबंधित सर्व शैली मूळ स्वरूपाच्या तुलनेत अधिक संपन्न झाल्या असे म्हणता येईल.

आपल्याला जे पखवाज संगीत मांडावयाचे आहे त्यावर मधुरपणाचे आवरण असावे अशी पानशांची इच्छा होती. परिणामत: धुमकिट, तिरकिट, तगन आणि गदिगन अशा पाटाक्षरांना त्यांनी पसंत केले. मधुर, द्रुतगति वादनास अनुकुल आणि ध्वनीचा एक अखंड प्रवाह असावा या त्यांच्या इच्छेस पुष्टी देणाऱ्या प्रस्तुत अक्षरांनी त्याच्या संगीताचा शब्दसंग्रह निश्चित केला. रेला या प्रकारांतील त्याच्या रचनांमधून हे ध्यानात येते.

अध्यापन, प्रत्यक्ष वादन व घराण्याचे निकष या सर्वांचे रूप निश्चित करणाऱ्या तालबंध या व्यापक संकल्पनेस पानसे अतिशय कटाक्षाने अनुसरत असत. जे जे काही वाजवावयाचे त्या सर्वाचे (हाताने दिलेल्या टाळ्या वगैरेसह) तंतोतंत पठण करणे हे या या संकल्पनेनुसार पायाभूत असे. हे पठण आपल्या गुरुचे समाधान होईपर्यंत जो शिष्य करू शकत नसे तोपर्यंत वाद्यास हात लावण्याची त्याला परवानगी नसे!

एक वेधक बाब अशी की हे घराणे धडन्न, तकिट इ. तीन अक्षरी पखवाज-बोलांचा विपुल वापर करते. गणिती गुंतागुंतीच्या आकृतिबंधांचा वापर करण्याबद्दलही हे घराणे प्रसिद्ध आहे.

नाथद्वारा घराणे

नाथद्वारा येथे वैष्णव भक्तिपंथांतील वल्लभ संपदायाचे आदिपीठ आहे. हवेली संगीत (देवता ज्या प्रासादात वास करते त्या निवासस्थानास हवेली म्हणण्याचा प्रघात आहे) म्हणून जिचे वर्णन केले जाते ती दीर्घ व संपन्न परंपरा या संप्रदायाने निर्माण केली आहे.

मृदु पानसे वळणापेक्षा प्रस्तुत घराणे कुदौ सिंग घराण्यासारखे मर्दानी शैलीकडे झुकले आहे. अर्थात् या मागणीनुसार विशिष्ट पाटाक्षरांकडे त्याचा कल असणे स्वाभाविक आहे. म्हणून नेहमीच्या अपेक्षेस छेद देऊन हे घराणे 'ता' सारखे पाटाक्षर डाव्या तोंडावर व 'का' सारखी पाटाक्षरे उजव्यावर काढते. परिणामतः निर्माण होणाऱ्या ध्वनीचे पोत निराळे असतात व रचनासंचही वेगळा वाजतो. आपल्या खास रचनांच्या बांधणीसाठी हे घराणे 'धिनतक' या पाटाक्षरांचा वापर पसंत करते असेही निरीक्षण करण्यात आले आहे.

क्रमाने करावयाचे अभ्यास, वादनसंचाची बांधणी समजावी म्हणून केलेली दृश्य सादरीकरणे इ. अध्ययन-अध्यापनाची लक्षणीय साधने या घराण्याने विकसित केली आहेत. यावरून अर्थातच एक विद्वत्तापूर्ण व आधुनिक दृष्टीकोण दिसून येतो. शिवाय आपली खास शैली असलेल्या सतार या वाद्याच्या ज्ञानाविषयीही या घराण्याचे अध्वर्यु प्रसिध्द आहेत.

उपखंडांत महाराष्ट्र, बिहार, बंगाल इ. प्रदेशांतही पखवाज वाद्याची घराणी आहेत. परंतु आधी सूचित केल्याप्रमाणे यांची वैशिष्ट्ये व शैलीविषयक माहितीची नोंद दुर्मिळ आहे.

तबल्यातील घराणी

दिल्ली घराणे

या घराण्याचा कटाक्ष मृदु लयसंगीतावर असल्याकारणाने वादनतंत्रांत याचा भर आपले मुख्य परिणाम तबल्यावर दोन बोटांनी वादन करून उत्पन्न करण्यावर असतो. दो अंगुलियों का बाज (दोन बोटांची शैली) असे या तंत्राचे उचित वर्णन केले जाते.

या शैलीत उजव्या पटहाच्या (म्हणजे तबल्याच्या) किनारीवर बोटांनी आघात करणे हा विशेष होय. परिणामी मृदु, लवकर उत्पन्न करता येण्यासारखा, किंचित बंद आणि म्हणून नियंत्रित ध्वनि निर्माण होतो. याच कारणाने चांटी का बाज असेही प्रस्तुत शैलीचे वर्णन केले जाते.

कोणताही प्रकार असो, छोट्या रचनांवर या घराण्याचा भर असतो आणि धिनधिन, तिरकिट, धातिधागे या पाटाक्षरांना पसंती असते. या घराण्यातील बऱ्याच रचना चार विभागांत चार मात्रा अशा लयीत असतात.

एक अर्थपूर्ण बाब अशी की डग्गा या घुमारेदार पटहावर वादन करण्याकरिता या घराण्यात डावा पंजा न उचलता मधल्या बोटाच्या टोकाने आघात केला जातो. यामुळे उत्पन्न होणारा वैशिष्ट्यपूर्ण ध्वनि अधिक मृदु, कानास कुरवाळणारा असतो. वादनात मृदुत्वावर जो सर्वसाधारण भर असतो त्यामुळे धिरधिर सारखी पाटाक्षरे उत्पन्न करण्याकरिताही वाजविणारा पंजा पुडीच्या मर्यादेत ठेवण्याचा प्रयास केला जातो. बारकाईने निरीक्षण करणाऱ्या कोणत्याही श्रोत्याच्या लक्षात हा विशेष येतो.

संकलित परिणाम असा की या घराण्याने रंजक व सुबध्द असे स्वतंत्र तबलावादन सादर करण्याबाबत नाव कमावले आहे. गायन हाच संगीताचा प्रमुख आविष्कार मानण्याची सर्वसाधारण प्रवृत्ती असताना ही उपलब्धी कमी मोलाची नाही.

अजराडा घराणे

दिल्ली घराण्याप्रमाणे चार विभागात चार मात्रा अशा रचनांऐवजी तीन विभागांत तीन मात्रा अशा चलनांच्या रचनांना प्रस्तुत घराणे पसंत करते. मृदु पण घुमारेदार असा व जवळजवळ अखंड व मधुर असा ध्वनी डग्ग्यावर निघावा यावरही या घराण्याचा कटाक्ष असतो. याकरिता डग्ग्याचे स्थान न बदलता त्याच्या तोंडावर अंगठ्याने स्पर्श करण्याचे तंत्र या घराण्याने विकसित केले आहे. या दोनही बाबतीत दिल्ली घराण्यापासून निघालेल्या या घराण्याने जनक घराण्यापेक्षा आपला वेगळा मार्ग राखला आहे हे ध्यानात घेण्यासारखे आहे. अनेक मृदु परिणाम निर्माण करण्यासाठी हे घराणे करंगळीचाही वापर करते याची नोंद घेतली पाहिजे.

या घराण्याच्या अनेक मुख्य रचना- विशेषतः कायदे- कत, घेघिनक, घेघे यासारखी पाटाक्षरे योजतात. इतर घराण्याच्या तुलनेने पाहता हे असाधारण होय. विशेष अभ्यासकांना ज्यात आस्था वाटेल असे इतरही तांत्रिक विशेष या घराण्याच्या कायद्यांत आढळतात.

जोरदार पोटाक्षरे वापरण्याकडे कल अजिबात नसल्याकारणाने नृत्य व बऱ्याच प्रमाणात गायनाच्या साथसंगतीसाठी हे घराणे फारसे सोयीचे ठरत नाही. मात्र स्वतंत्र तबलावादनात याचे खास परिणामकारक सादरीकरण वादातीत आहे.

लखनौ घराणे

दिल्ली घराण्याचे भरपूर अनुकरण करूनही पखवाज व नृत्य यांच्या संयुक्त परिणामामुळे लखनौ घराण्याचा आविष्कार अधिक मुक्त व जोरदार होतो. उघड्या पंजाने ज्याचे वादन होते त्या पखवाज वाद्याच्या मुक्त व जोरदार वादनशैलीचे वर्णन करण्यासाठी थपिया बाज अशी जी संज्ञा वापरली जाते तीच संज्ञा लखनौ घराण्याच्या संदर्भात वापरली जाते हे अर्थपूर्ण आहे. जोरदार ध्वनीच्या निर्मितीसाठी तबल्याच्या पुडीच्या मध्यभागी लावलेल्या शाईच्या मध्यावर, तसेच त्याच्या किनारीवर यासाठी आघात केले जातात. अखंड ध्वनि, किंचित खरवडणारा ध्वनि इ. विविध परिणाम साधण्याकरता विविध तंत्रे वापरली जातात व हाताची बहुतेक सर्व बोटे वादनासाठी उपयोगात आणली जातात.

या घराण्यातील कायदा प्रकारच्या रचना बऱ्याच दीर्घ असतात. काही वेळा त्या श्लोकांवर आधारलेल्या असतात व यामुळे संगीतबाह्य व बाहेरची स्फूर्ति सहज लक्षात येते. इष्ट ती तीव्रता इ. मिळावी म्हणून योग्य ती पाटाक्षरे योजण्यात येतात. अगदी उघड उदाहरणे म्हणजे धेत् धेत् धागे तिट, क्डधा तेत्, क्डान् ही होत.

नृत्यकारांच्या रिवाजास अनुसरून या घराण्याचे तबलावादकही वाजविण्याआधी रचनांचे पठण करतात. या घराण्याच्या ठुमरी गायनाबरोबरच्या नात्यामुळे आपल्या चंचल गती व आकर्षक स्वरूपासाठी प्रसिध्द असलेल्या लग्गी या विशेष रचनाप्रकाराचा प्रस्तुत घराण्यात विकास झाला आहे.

फरुखाबाद घराणे

एक आश्चर्याची बाब अशी की या घराण्याने दिल्ली, लखनौ व बनारस या तीन घराण्यांत व आपल्यांत अंतर राखले आहे. गत म्हणून प्रसिध्द असलेल्या वादनप्रकारावर भर ठेवून त्यात या घराण्याने विपुल विविधता आणली आहे. गत प्रकार स्वतंत्र वादनातील सादरीकरणास विशेष अनुकुल हे लक्षात घेता या घराण्यास स्वतंत्र, एकल वादन पसंत आहे हे अर्थपूर्ण म्हटले पाहिजे. घ्डान्, धिरधिर किडतक, तकतक या सारखी पाटाक्षरे या घराण्याने विशेष पसंत करावीत हे ओघानेच आले. ही अक्षरे मुळातच सुलभ, आटोपशीर व चमकदार ध्वनिएकके होत.

पखवाज, नगारा वा ताशा अशा इतर वाद्यांपासून आपल्या ध्वनिसंग्रहाची उसनवारी न करता खुद्द तबला म्हणून ज्याची ओळख पटेल त्यांतूनच काय निर्माण होईल यावर आपली भिस्त ठेवत असल्याने हे घराणे खरे तबल्याचे घराणे होय असा त्याच्या अनुयायांचा दावा असतो.

बनारस घराणे

या घराण्याचा विशेष असा की तबल्याच्या पुडीच्या किनारीपासून खास ध्वनि मिळावा म्हणून उजव्या हाताची अनामिका (अंगठीचे बोट) किंचित वक्र कोनातून वापरली जाते. घराण्याच्या एकूण वादनसंचास त्यामुळे एक आगळा रंग येतो. या घराण्याचे आणखी एक खास वादनतंत्र म्हणजे एक अखंड ध्वनि- मींड- डग्ग्यातून मिळावी म्हणून केलेले त्यावरचे वादन होय.

नृत्याशी असलेल्या जवळच्या संबंधामुळे इतर सांगीत व संगीतबाह्य स्रोतांशी देवाणघेवाण करणे सोपे जाईल अशा वादनप्रकारांवर या घराण्याचा भर असतो. या कारणाने उठान, गत, मोहरा, मुखडा, रेला व लग्गी यांना महत्व प्राप्त होते. कायदा व पेशकार सारखे अधिक स्वयंपूर्ण वादनप्रकार जरा मागे पडतात.

भारतीय नृत्यात जनानी व मर्दानी तत्त्वे आढळत असल्याकारणाने या घराण्यातील गत या वादनप्रकारातही अपेक्षेप्रमाणे दोनही प्रकारच्या गती आढळतात. आपला खास ठसा उमटविण्याच्या दिशेने उचललेले एक पाऊल म्हणून स्वतंत्र वादनात हे घराणे वादनाच्या क्रमात बदल करून उठान हा प्रकार प्रारंभी सादर करते. धा ऐवजी ना हे निराळ्या स्वनाचे व मृदुतर पाटाक्षर वापरून आणखी एका बारकाव्याची भर टाकली जाते. हे घराणे समावेशक असून जवळजवळ सर्व लयवाद्यांची पाटाक्षरे ते आपल्या वादनात अंतर्भूत करते. एक अर्थपूर्ण बाब अशी की हे घराणे आकारमानाने लहान व म्हणून अधिक तारतेची वाद्ये वापरते. एकंदरीने जोरदार, स्पष्ट, आणि सफाईदार तंत्रामुळे घराण्याचे वेगळेपण लक्षात येते. वज्रासन म्हणून ओळखली जाणारी, जोरदार वादनास सहायक ठरणारी या घराण्यातील वादकांची बैठक लक्ष वेधून घेते.

गायन, वादन तसेच नर्तन या सर्वांस साथ पुरविण्याच्या क्षमतेचा या घराण्याच्या लोकप्रियतेत बराच वाटा आहे.

पंजाब घराणे

वादनात जोरदारपणा वा शक्ती या तत्त्वावर भर देण्यात हे घराणे बनारस घराण्याशी स्पर्धा करते. चारही बोटे व शिवाय पंजाची थाप आघातासाठी कामी लावून हा परिणाम साधला जातो. पाव, अर्धी, पाउण मात्रा वा पावणेदोन मात्रा इ. अपूर्णांकातील कालावधीचा गुंतागुंतीच्या रचना करण्यासाठी वापर करणे हाही पंजाब घराण्याचा एक विशेष होय.

कायदा व पेशकार यापेक्षा रेला व गत यांना जास्त पसंती असल्याकारणाने द्रुत व जोरदार वादनास अनुकुल पाटाक्षरांची निवड केली जाते. द्रुत वादनावर लक्षात येण्याइतका भर असतो. दीपचंदी तालाच्या वजनावर आधारित लयबंध वाजविण्यावरही घराण्याचा कटाक्ष असतो असे मत तज्ज्ञांनी व्यक्त केले आहे.

सतार वादनाची घराणी

भारतीय संगीतातील सर्वप्रभावी वाद्य असा मान आज सतार वाद्यास मिळत आहे. देशात व देशाबाहेर सतार वाद्याची लोकप्रियता विलक्षण आहे. मात्र या वाद्याविषयीचे शास्त्रीय साहित्य दुर्मिळ आहे. हे कदाचित् या वाद्याचे तौलनिक आधुनिकत्व दर्शविणारे तथ्य मानावे लागेल. डॉ. प्रेमलता शर्मा यांनी असे दर्शविले आहे की दिल्लीत या वाद्याचे दर्शन प्रथमत: १७४०मध्ये झाले. परिणामत: याच्या वादनाच्या घराण्याविषयीचे विवेचन ठामपणे करणे अवघड जाते. परंतु वाद्याची लोकप्रियता लक्षात घेता त्याविषयीचे संदर्भसाहित्य व त्याचा योग्य इतिहास निर्माण होण्याची वेळ जवळ आली आहे.

सेनिया घराणे

सर्वसामान्यत: असे प्रतिपादन केले जेते की वीणा या वाद्यावर ध्रुपद हा कंठसंगीतप्रकार सादर करण्याच्या हेतुने १६व्या व १८व्या शतकाच्या दरम्यान दिल्ली येथे प्रख्यात तानसेनाच्या वंशजांनी तीन घराण्यांची घडण केली. तानसेनाचा सर्वात धाकटा मुलगा बिलासखान याने गोबरहार, तर तानतरंग या पुत्राच्या वंशजांनी डागुर बानीचे अनुकरण केले. नौबतखान या तानसेनाच्या जावयाने खंडहार बानीचे प्रतिनिधित्व केले. असेही सांगितले गेले आहे की दिल्ली दरबाराचा अध:पात व पतन झाल्यावर, आणि तिथला आश्रय संपल्यावर तानतरंगाचे वंशज जयपूरला, बिलासखानचे लखनौला व नौबतखानचे वाराणशीला स्थलांतरित झाले. सतार वाद्याविषयीचे व त्याच्या घराण्याविषयीचे प्रत्येक मुख्य विधान आपला वंश तानसेनाशी भिडविण्याचा प्रयत्न करत असते. जयपूर येथील सेनिये हे पश्चिमेचे आणि इतर दोन पूर्वेचे सेनिये असे वर्णन केले जाते. सतार वाद्यात व वादनात आपली खास संशोधने कोणती वा भर काय याविषयीचे उलटसुलट दावे वरील व इतरही केंद्रे करत असतात. लखनौ व बनारस येथील कलाकारांना पुढे रामपूर येथे आश्रय मिळाला. म्हणून उस्ताद अल्लाउद्दिन खाँ व त्यांच्या शिष्यांनी रामपूर घराण्याचे अनुयायित्व आवर्जून सांगितले.

सेनिया घराण्याविषयी आणखी एक कल्पना ठामपणे मांडली जाते, ती अशी की तानसेनानंतरच्या काळात वाद्यसंगीत मुख्यत: रबाब व बीन या दोन प्रमुख वाद्यांच्या कलाने विभागले गेले. दोनही वाद्यांच्या विशिष्ट रचनेमुळे आपापल्या वादनशैली तयार झाल्या होत्या, त्यामुळे ध्रुपद हाच आधारभूत सांगीत संच असूनही या वाद्यांनी आपापले खास संगीत सिध्द केले. उदा. रबाब हे वाद्य जास्त करून लयीच्या अंगावर भर देणारे, तर बीन स्वरधुनीवर. नंतरच्या काळी सतार प्रचारात आल्यावर बीनकार कलाकार आपले संगीत सादर करण्यासाठी सुरबहार व सतार या वाद्यांकडे वळले. पहिले वाद्य संथगती आलापांसाठी, तर दुसरे द्रुतगती संगीतासाठी वापरले जाई. मुद्दा असा की रबाबवादक व बीनकार हे दोघेही सतारीकडे वळले, पण असे करताना त्यांनी आपले वारशाने आलेले संगीत सादर केले व असे करताना सतार या वाद्यातच बदल घडवून आणले. वाद्य वा शैली यांत कोणी, केव्हा व कोणते बदल केले या प्रश्नास उत्तर देण्यासाठी योग्य तो पुरावा मिळविणे हीच एक वादग्रस्त बाब राहते. या परिस्थितीत एका पायाभूत घराण्याचे विशेष नोंदवून इतर शैली वा विधानांचा संदर्भ पाहणे हेच उचित होय.

जयपूर घराणे

या घराण्याचे अनुयायी तानतरंग या तानसेनाच्या पुत्रापासून घराण्याची वंशावळी सांगतात. जयपूर येथील बीनवादकांशी झालेल्या देवाणघेवाणीमुळे प्रस्तुत घराण्याच्या वादकांचा बराच फायदा झाला. ध्रुपद, रबाब व रुद्रवीणा यांत प्रवीण असलेले उस्ताद मसीत खान यांचे जयपूर घराण्यास बरेच योगदान आहे. तंत्री छेडणारा उजवा, व पडद्यांवर काम करणारा डावा या दोन हातांना महत्व देणारी वादनशैली या अभिप्रयाने अनुयायी वादक घराण्याचे वर्णन दो हाथ का बाज असे करतात. तालाबरोबरचा रागविस्तार सुरु झाला की छोट्या ताना सादर करण्याचे या घराण्याचे वादक पसंत करतात. मसीतखानी गत वाजवून झाल्यावर मध्य लयीतील गत सादर करणेही यांना पसंत असते.

रामपूर - महियर घराणे

रामपूर येथील सेनिया परंपरेत शिक्षण घेऊन नंतर महियर येथे स्थायिक झालेल्या उस्ताद अल्लाउद्दिन खाँ यांच्यामुळे महियर घराणे या नावाने अधिक प्रसिध्द असलेल्या रामपूर घराण्याचे वादकही बीन शैलीचे अनुकरण करतात. काही

ऐतिहासिक-सांगीत कारणांनी ध्रुपद व बीन यांचा याही घराण्यावर प्रभाव पडला आहे. त्यामुळे ते अधिक गंभीर आशयाचे संगीत निर्माण करते. सतार शिकविण्याची एक खास पध्दतही त्याने तयार केली आहे.

इमदाद खान घराणे

आणखी एक महत्त्वाचे घराणे म्हणजे अर्थातच उस्ताद विलायत खान यांनी नावारूपाला आणलेले इमदाद खान घराणे होय. इथे वादनशैलीतील फरक मुख्यत: ध्रुपदाऐवजी ख्याल या प्रकारास अनुसरल्यामुळे होतो असे सांगितले जाते. दुसरे म्हणजे स्वरधुन निर्माण करणारे व एक अखंडता आणणारे डाव्या हातास दिलेले प्राधान्य हाही या घराण्याचा एक विशेष होय. शिवाय सतार या वाद्यात तांत्रिक सुधारणा घडविण्यात हे घराणे आघाडीवर असल्याचाही दावा जोरदारपणे केला जातो. तबलीची अधिक मजबूती, घोडीत फरक, तारांची वेगळी मांडणी व जुळवणी, पडद्यांचे काम व निर्माण या बाबींचा प्रस्तुत सुधारणांत समावेश केला जातो. या सारखे बदल व आवाहक वादनाची घराण्याने विकसित केलेली शैली यामुळे एकंदर सादरीकरण गुणवत्तेने निराळे होते हे सहज समजण्यासारखे आहे.

सतार व त्या वाद्याची संगीत ध्येये याविषयीचे हे थोडक्यात पण यथातथ्य विवेचन म्हणता येईल. इतर काही प्रमुख बाबींविषयी मतभेद आहेत व ते विशेषाभ्यासकांसाठी सोडणे उचित होईल. उदा. काही वेधक प्रश्न असे आहेत : पूर्वीच्या तीन तंत्रीच्या जागी पाच तंत्रीची योजना कोणी केली? सहकंपित तंत्री (तरब वा तरफ) वापरण्याचे श्रेय कोणाकडे जाते? चिकारी या उच्च तारतेच्या तंत्रींची भर कोणी घातली व त्यांच्याकडे महत्त्वाची भूमिका कोणी सोपविली? एकाच आघातात अनेक स्वर उत्पन्न करण्याची जबाबदारी मोठ्या प्रमाणात डाव्या हाताकडे कोणी व कशी दिली? आणखीही अनेक प्रश्न उभे करता येतील, पण त्या सर्वांचे तात्पर्य एकच आहे! सतारीच्या विकासातील घटना अगदी नाट्यात्मतेने अनेक व भराभर झाल्या असल्या पाहिजेत. अजूनही वाद्याची बांधणी तसेच वादनशैली यांत बरेच बदल घडविले जात आहेत. सतार-संगीताचा आशयही उत्क्रांत होत आहे. हे बदल स्फटिकीभूत व्हायला आणि घराण्यांच्या स्थिर चित्राचा उदय होण्यास अजून काही काळ लोटला पाहिजे.

सरोद वादनाची घराणी

सतार या वाद्याबरोबरीने बरेच लक्ष खेचून घेणारे, व ज्याची मंचीय प्रतिष्ठा वाढती आहे असे दुसरे वाद्य म्हणजे सरोद होय. घराणे या विषयाबाबत सतार व सरोद यांत बऱ्याच गोष्टींबाबत समानता आहे. आजच्या स्वरूपातले सरोद वाद्य हेच अलीकडचे असल्याकारणाने सरोदमधील घराणीही नवीन आहेत. रबाब वाद्याचे लयकारीयुक्त संगीत, आणि (सतारीप्रमाणेच) स्वरधुनीची बाजू आपल्या वादनात समाविष्ट करून घेण्याच्या क्षमतेमुळे सरोदचे महत्व प्रस्थापित झाले.

सर्वसाधारणत: दोन सांगीत ईमानांचे पालन करत सरोदने आपल्या सांगीत शैलीचा विकास साधला आहे. ह्या दोन शैली म्हणजे रबाबची लयकारीयुक्त शैली आणि बीनची सुरावटीच्या अंगाने जाणारी शैली. सांगीत दृष्ट्या सरोदचे संगीत सतार-संगीताचा नकाशा अनुसरते असे दिसते.

आजपर्यंत स्फटिकीभूत झालेल्या दोन मुख्य शैलींचे प्रतिनिधीत्त्व उस्ताद हाफिज अली व उस्ताद अल्लाउद्दीन खान यांनी केले आहे. उस्ताद हाफिज अली यांनी आपल्या घराण्याचे ग्वाल्हेर हे, तर उस्ताद अल्लाउद्दीन खान यांनी महियर हे मुख्य पीठ मानले. मात्र सांगीत तत्वांच्या संदर्भात चित्र स्पष्ट माही. म्हणून दोनही घराण्यांना शैली मानणे उचित आहे. उस्ताद अमजद अली (उस्ताद हाफीज अली यांचे पुत्र) व उस्ताद अली अकबर (उस्ताद अल्लाउद्दीन यांचे पुत्र) हे अनुक्रमे दोहोंचे प्रतिनिधी होत.

सतारीच्या नाजुक व वाहत्या वादनाच्या जागी सरोदमुळे एक जोरदार, स्वरधुनयुक्त आणि तरीही आघातयुक्त संगीतशैली समोर आली आहे. सरोदच्या वादनसंचांत दर्जेदार कलाकारांनी यशस्वी भर घातली आहे. या सर्वांमुळे अधिक स्पष्टशा घराण्याच्या लक्षणांचा उद्भव होईल अशी अपेक्षा आहे.

घराणी व त्याचे भविष्य

प्रकरण संपविण्यापूर्वी काही सर्वसाधारण प्रश्न उभे करण्याइतके विवेचन आतापर्यंत झाले आहे. अनेकदा असे म्हटले जाते की आता घराण्याचे दिवस संपले आहेत. एक मुख्य विधान असे की कौटुंबिक परंपरा आता भूतकाळात जमा झाली असून व्यावसायिक नसलेल्या संगीतकारांकडून आता बरेच संगीत निर्माण केले जात आहे. शिवाय असेही म्हटले जाते की अनेक जनसंज्ञापन माध्यमे व संगीत शिक्षणाच्या विपुल संधी यामुळे सांगीत विचारांत असो वा गायन-वादनाच्या शैलींत असो – कोणत्याही एकाच शैलीस वगैरे चिकटून राहणे अवघड झाले आहे. शेवटी असेही सुचविण्यात आले आहे की कोणत्याही एका घराण्याच्या कुंपणात न बसणाऱ्या संगीतकारांची संख्या वाढती असल्याकारणाने भविष्यातील विचाराच्या संदर्भात घराणे ही संकल्पना त्याज्य ठरते. उभे केलेले प्रश्न जरी सयुक्तिक असले तरी आज हिंदुस्थानी कलासंगीत कसे आहे त्याची ओळख करून देण्याच्या उद्देशाच्या ते बरेच पलीकडे पोचतात हे उघड आहे. माझे वैयक्तिक मत असे की घराणे ही संकल्पना तात्त्विक तसेच पायाभूत आहे. सांगीत तत्त्वांची व्यवस्था नव्याने लावण्याचे आणि सांगीत तत्त्वज्ञानाची नव्याने वर्गीकरणे करण्याचे प्रयत्न संभवतात. आधुनिक कालखंडात घराणी उदयाला आली तीच मुळी या मुख्य हेतूने.



८ काही प्रमुख विचारवंत

संगीताचे सुजाण श्रवण व आस्वाद याकरिता मदत व्हावी हा हेतू असलेल्या पुस्तकात उपपत्ति व सिद्धांतकारी यांची चर्चा तसे पाहता आवश्यक नाही. तरीही संगीत कशामुळे व का आनंददायी होते ते समजावे म्हणून मानवी मन अविश्रांत धडपड करते. सर्वसाधारणत: ज्यांचे वर्णन संगीताचे औपपत्तिक वा सैध्दांतिक अभ्यास म्हणून केले जाते त्या लिखाणांत वा स्पष्टीकरणांत हे व इतर प्रश्न विचारात घेतलेले असतात. सर्वसामान्य अर्थाने संगीताची उपपत्ती फार विस्तृत क्षेत्र व्यापते. संगीताशी सबंधित सर्व विचारक्षेत्रे यांत मोडतात - उदा. ध्वनिशास्त्र, मानसशास्त्र, मानववंशशास्त्र, इतिहास, पदार्थविज्ञान, आणि ज्ञानाची इतर अनेक क्षेत्रे संगीताच्या उपपत्तीत भर टाकतात. परंतु, प्रस्तुत प्रयत्न मंचावरून सादर होणाऱ्या हिंदुस्थानी संगीताच्या कार्यक्रमांशी थेट संबंध असलेल्या वैचारिक लिखाणापुरता मर्यादित आहे. यामुळे आपले संदर्भ संगीताचे व्याकरण म्हणता येईल अशा विवेचनापुरते राहतात.

हिंदुस्थानी कलासंगीत भारतीय संगीतापेक्षा तरूण आहे हे आपण पाहिले आहे. ज्यांना आजच्या संगीताचा औपपत्तिक अर्थ लावावयाचा असेल त्याच्या दृष्टीने पाहता २०व्या शतकातील लिखाण सर्वांत सयुक्तिक आहे. हिंदुस्थानी संगीताचा प्रसार देशाच्या बऱ्याच भागांत असूनही विविध सांस्कृतिक-ऐतिहासिक कारणांमुळे विविध भागांत औपपत्तिक लिखाणाची विषम वाढ झाली. या परिस्थितीत संपूर्ण आढावा घेण्याचा यत्न न करता औपपत्तिक लिखाणाच्या वेचक नमुन्यांना स्पर्श करणे अधिक साहाय्यक ठरेल. म्हणून चार वेगवेगळ्या विभागांतील विचारवंतांच्या कामगिरीचे सारांशाने विवेचन करण्याचे मी योजले आहे. या मुळे या क्षेत्रांत विविध भाषिकांनी कार्य केले आहे याकडेही लक्ष वेधले जाईल.

सौरेंद्रमोहन टागोर (१८४०-१९१४)

१९व्या शतकातील कलकत्त्यात दोन ठाकुर कुटुंबे दोन दृष्टिकोणाचे प्रतिनिधीत्व करत. जोरोसांको येथील कुटुंब सुधारणावादी, ब्राम्हो व आधुनिक प्रवृत्तींचे; तर पाथुरिया घाट येथील कुटुंबाचा कल परंपरावादी, हिंदुत्त्ववादी, निवडक बाबी सामावून घेण्याकडे होता. सौरेंद्रमोहन ठाकुर (टागोर) हे दुसऱ्या शाखेची निर्मिती होती.

सौरेंद्रमोहन यांनी हिंदु कॉलेजमध्ये नाव दाखल केले व शिक्षण १९५६ पर्यंत चालले. वयाच्या सोळाव्या वर्षी त्यांनी भूगोल व इतिहास यावर पुस्तक लिहिले व मग मुक्तावली नावाचे एक नाटक. त्यांचे संगीतशिक्षण पित्याकडे व मग क्षेत्रमोहन गोस्वामी, लक्ष्मीप्रसाद मिश्र आणि सज्जाद हुसेन यांच्यासारख्या गुणीजनांकडे. संबंधित वृत्तांतांमधून त्याचे ध्रुपद, बीन, सुरबहार आणि विशेषत: सतार यातील प्रावीण्य नोंदले गेले आहे. याशिवाय एका जर्मन व्यक्तीकडे त्यांनी पिआनोचे शिक्षण घेतले. लखनौमधून हद्दपार झाल्यावर कलकत्त्यात राहणाऱ्या वाजिद अली शाहच्या पदरी असलेल्या संगीतकारांचाही त्यांच्यावर प्रभाव पडला.

सौरेंद्रमोहन यांनी जवळ जवळ ५० वर्षे, आणि तेही वेगवेगळ्या भाषांत संगीतावर लिखाण केले व ते प्रकाशितही केले. त्यांच्या लेखनातील काही महत्त्वाच्या पुस्तकांची नावे अशी आहेत : जातीय संगीतविषयक प्रस्ताव (१८७०), यंत्रक्षेत्रदीपिका - सितार शिक्षा विषयक ग्रंथ (१८७२), मृदंगमंजिरी (१८७३), हार्मोनियम सूत्र (१८७४), इंग्लिश वर्सेस् सेट् टू हिंदु म्युझिक, यंत्रकोश (१८७५), सिक्स प्रिन्सिपल रागाज् - विथ अ ब्रीफ् व्ह्यू ऑफ द हिंदु म्युझिक (१८७६), अ फ्यू लिरिक्स ऑफ ओवेन् मेरेडिथ सेट् टू हिंदु म्युझिक (१८७७), हिंदु म्युझिक फ्रॉम वेरिअस ऑथर्स (१८८२), संगीतसारसंग्रह (१८८४) व नृत्यांकुर (१८८५).

सौरेंद्रांच्या लिखाणाची ही संपूर्ण यादी नव्हे, तरीही त्यांच्या लिखाणाच्या विविधतेची कल्पना देण्यास ती पुरेशी आहे. प्रस्तुत क्षेत्रांत ते आरंभक होते हे लक्षांत घेता ही कामगिरी प्रचंड म्हटली पाहिजे. भारतीय रागांचे व तालांचे स्वरूप, वाद्ये व वादनाची तंत्रे, नवे संगीतप्रकार, संगीतशिक्षण, संगीतलेखन व त्याचे वापर, संगीत व इतर कला, विविध लेखकांची भारतीय संगीतविषयक मते, आणि इतर तत्सम विषयांना या लिखाणात स्थान मिळाले आहे. एका दक्ष व जाणकार मनाने केलेली निरीक्षणे म्हणून त्याची काहीं मते अजूनही बोधक वाटतात.

गणपतराव बर्वे (१८७५ – सुमारे १९१५)

गुजरातेत वडोदरा येथे जन्मलेल्या बर्व्यांचे शिक्षण गुजरातीत झाले आणि त्यांनी रसायनशास्त्र, वनस्पतिशास्त्र इ. वैज्ञानिक विषयांचा अभ्यास केला. त्यांच्या संगीतसंबध्द औपपत्तिक लिखाणाच्या संदर्भात ही बाब महत्त्वाची आहे. अपेक्षेनुसार त्यांचे आरंभीचे लिखाण भारतातील खनिजांवर होते. प्रख्यात बीनकार व विविध सांगीत क्षेत्रात कामगिरी बजावणाऱ्या उस्ताद मौलाबक्षांकडे त्यांचे संगीतशिक्षण झाले. काही काळ नवसारी येथे संगीत अध्यापनाचे काम केल्यावर नोकरी सोडून संगीतावर लिखाण व तत्सम कार्य करणे बर्व्यांनी पसंत केले. त्याचा पहिला लेख - भारतीय स्वरग्रामांतील सात स्वरांवरचा - बहुधा १८९६ नंतर काही काळाने प्रसिध्द झाला. यानंतर गुजरातमधील विविध राजदरबारांत त्यांनी संगीतशिक्षणाचे काम केले. धरमपूर, राजकोट, जुनागड, जामनगर या ठिकाणी त्यांनी नोकरी केल्याचे ज्ञात आहे. सौराष्ट्र, कच्छ आणि काठियावाडमधील अनेक सांस्कृतिक आश्रयदात्यांना ते प्रिय होते. महाराज सयाजीराव गायकवाड यांच्या स्फूर्तिदायक उपस्थितीत १९०१मध्ये त्यांनी दिलेले जाहीर व्याख्यान त्यांच्या व्यवसायिक जीवनातील एक संस्मरणीय प्रसंग होता. या नंतर लवकरच त्यांनी भारतीय व पाश्चात्त्य संगीतपध्दतीतील ध्वनिशास्त्रीय तत्त्वांचा विचार करणारे पुस्तक प्रसिध्द केले. या पुस्तकास 'नादलहरी' असे उचित नाव होते. भारतातील संगीत सिध्दांतविषयक ग्रंथावर पुढे त्यांनी १९१२मध्ये मराठीत लेखमाला लिहिली. त्यांनी संगीतोपचार पध्दतीवर काम केले असे म्हटले जाते. खरोखरच हा आधुनिक काळातील एक आरंभक प्रयत्न म्हटला पाहिजे. आशियात आणि विशेषत: जपानमध्ये चौफेर प्रवास करून, तेथील लोकांना सूर्यपूत्र असे संबोधून त्यांच्या कर्तबगारीची प्रशंसा करणारे प्रवासवर्णन त्यांनी लिहिले. हार्मोनियम तयार करण्यासाठी एक कारखाना बर्व्यांनी अहमदाबाद येथे काढला आणि १९०७मध्ये संगीत शिक्षण देण्यासाठी एक संस्थाही स्थापली. यानंतर संगीत शिकविण्यावर, व भारतीय संगीतविचारांत नेहमी वादविषय ठरलेल्या श्रुतिसिध्दांतावर त्यांनी पुस्तके प्रकाशित केली. आर्यानंद व धंदाशिक्षक यासारखी मासिकेही त्यांनी चालवली. या प्रारंभकालीन संगीत विचारवंताला योग्य परिप्रक्षेत जोखण्यासाठी अधिक संशोधनाची जरूर भासते हे उघड आहे.

पं. विष्णू नारायण भातखंडे (१८६०-१९३७)

भातखंडे हे बहुधा हिंदुस्थानी संगीताचे सर्वांत अधिक ज्ञात आधुनिक सैध्दांतिक होत. अनेक वेळा 'हिंदुस्थानी कला संगीताचे पाणिनी' असे त्यांचे वर्णन केले जाते. असे सांगितले जाते की आपल्या आरंभीच्या सतारवादनाच्या शिक्षणाची त्यांनी संगीतशास्त्रावरील संस्कृत ग्रंथांच्या परिशीलनाशी सांगड घातली होती. त्यांनी आपले कायद्याचे शिक्षण १८८७ मध्ये पुरे केले. हिंदुस्थानी संगीताच्या शास्त्रशुध्द अभ्यासासाठी स्थापन झालेल्या पारशी गायनोत्तेजक मंडळी या संस्थेशी संबंध आल्याकारणाने अनेक मान्यवर संगीतकारांकडे तालीम घेणे त्यांना शक्य झाले. शिवाय हिंदुस्थानी संगीताच्या व्यवस्थितीकरणाविषयीचे आपले विचार प्रकट करून ते पक्के करण्यासाठी संस्थेने त्यांना एक मंच उपलब्ध करून दिला. या संस्थांच्या उत्तेजनाने १८९० ते १९०४ ह्या कालखंडात त्यांनी आपल्या संशोधनाविषयी व्याख्याने दिली. या नंतरच्या वर्षांतील आपल्या देशभरच्या दौऱ्यात भारतातील इतर संगीतकार व विद्वान यांच्याशी संपर्क साधण्याची त्यांना संधी मिळाली. संगीतकार व संगीतकार नसलेल्यांवरही दूरगामी परिणाम करणारी त्यांची सैध्दांतिक भूमिका १९०८च्या सुमारास सिध्द झाली होती असे म्हणण्यास हरकत नाही. त्याच्या कामगिरीची काही ठळक वैशिष्ट्ये पुढे नोंदली आहेत.

- १८८५ मध्ये जेव्हा भातखंडे पदवीधर झाले तेव्हा फक्त पाच महत्त्वाचे संगीतशास्त्रीय ग्रंथ उपलब्ध होते. १९१० मध्ये सुरुवात करून १९२१ पर्यंत त्यांनी १८ इतर ग्रंथ प्रकाशित केले.
- समकालीन हिंदुस्थानी कलासंगीताच्या व्याकरणी अंगाविषयीचा आपला बोध त्यांनी संस्कृत संगीतशास्त्रीय ग्रंथांना अनुसरून 'श्रीमल्लक्ष्यसंगीतम्' हा संस्कृत ग्रंथांत लिहिला. 'हिंदुस्थानी संगीतपध्दति'च्या चार भागांत पुढे याचेच विस्ताराने विवरण करण्यात आले.
- प्रचलित हिंदुस्थानी कंठसंगीत संचापैकी मोठ्या अंशाचे 'क्रमिक पुस्तक मालिके'च्या सहा भागांत त्यांनी संगीतालेखन केले - एकंदरीने १८०० बंदिशी अशा रीतीने अमर झाल्या. शेवटचे दोन भाग त्यांच्या निधनानंतर प्रसिध्द करण्यात आले. सर्व बंदिशींचे संगीतालेख त्यांनी तयार केलेल्या संगीतालेखन पध्दतीप्रमाणे केले आहे - आजही ती पध्दत मोठ्या प्रमाणात

वापरली जाते. या भागांत १८१ राग, १३ संगीतरचनाकार, १३ संगीतप्रकार संग्रहित आहेत. बंदिशी १८ तालांत व ९ भाषांत आहेत.

- संगीतशिक्षणातील आपल्या तीव्र आस्थेमुळे त्यांनी गीतमालिका, व राग व ताल यांवर २४ पुस्तिका काढल्या.
- त्यांच्या विचारामुळे संगीताचे अभ्यासक्रम व परीक्षापध्दती यांत सुधारणा झाली.

आचार्य बृहस्पति (१९१८-१९७९)

विद्वान ब्राम्हण कुटुंबात १९१८ साली रामपूर येथे जन्म झालेल्या बृहस्पतींचे अध्ययन पारंपरिक पध्दतीने होऊन त्यांना १९३६मध्ये शास्त्री ही पदवी देण्यात आली. प्रघातानुसार या शिक्षणात अलंकार, न्याय व व्याकरण यांचा अंतर्भाव होता. साहित्य व तत्त्वज्ञान या विषयांत त्यांनी नंतर पदवी व पदव्युत्तर परीक्षा देऊन विशेष प्रावीण्य संपादन केले.

त्यांच्या ग्रंथांत भरत का संगीतसिध्दांत, मुसलमान और भारतीय संगीत, तानसेन तथा अन्य कलाकार, संगीतचिंतामणि यांचा समावेश होतो. शिवाय संगीताच्या इतर अंगांवरही त्यांनी अनेक लेख लिहिले. त्यांच्या कार्याचे काही विशेष असे नोंदविता येतील -

१) समकालीन संगीतकारांना भरत व शार्ङ्गदेव यांनी वापरलेले स्वरग्राम कळावेत यासाठी त्यांनी संबंधित विवेचनावर नवे भाष्य केले. भरत व प्राचीन संगीत यांचे सयुक्तिकत्व पटावे म्हणून केलेल्या एका प्रमुख प्रयत्नांत त्यांनी प्रथम जाति कशा उभारायच्या त्याचे विवेचन करून त्यांचे प्रात्यक्षिक सादर केले. जाति म्हणजे भरतकालीन स्वरग्राम असून त्यांच्या नंतरच्या शतकांत रागसंगीत आले असे मत आहे. यासाठी त्यांनी प्राचीन वर्णनानुसार वीणा वाद्याची पुन्हा बांधणीही केली होती.

२) संगीताच्या इतिहासातील काही लोकप्रिय समज दूर करणेही त्यांना जरूरीचे वाटत होते. उदाहरणार्थ, औरंगजेब हा संगीतद्वेष्टा होता, वा सांगीत बाबतीत दक्षिणेपेक्षा उत्तरेवर इस्लामचा प्रभाव जास्त पडला, वा अमीर खुस्त्रौ तबला, सतार इत्यादीचा जनक होय, इ. मते त्यांना मान्य नव्हती.

३) भातखंड्यांनी केलेल्या हिंदुस्थानी संगीतातील रागांच्या स्पष्टीकरणांत सुधारणा म्हणून त्यांनी १२ राग व त्यांचे विस्तार यावर लिखाण केले.

हिंदुस्थानी संगीतसंबंधित सैध्दांतिक विचार व विचारवंतांची परंपरा अजूनही चालू आहे हे उघड आहे. हिंदुस्थानी संगीतावरचे आजचे लिखाण विविध व अनेक विद्वत्विषयक मागण्या पूर्ण करणारे आहे. पण हे वर्तमान काम कोणत्या पार्श्वभूमीवर चालले आहे त्याविषयी थोडी माहिती असणे उपयुक्त आहे. कारण पूर्वी झालेल्या कामाला दाद देण्याचा व वर्तमानातील बदलत्या दिशा कळून घेण्याचा तो सर्वात्तम मार्ग होय.



प्रकरण ९ आम जनतेसाठी संगीत

विविध संपर्कमाध्यमे जीवनाच्या सर्व अंगांना- आणि यांस संगीताचा अपवाद नाही- स्पर्श करत असल्याकारणाने वर्तमान युगाची ओळख अनेक वेळा 'जनतासंपर्कमाध्यमांचे युग' अशी करून दिली जाते. श्रव्य-दृश्य बोधाच्या मार्गातील मुद्रण, ध्वनिमुद्रण, चित्रपट, नभोवाणी व मग दूरदर्शन या माध्यमांमुळे भारतात संगीताची निर्मिती, प्रयोग व ग्रहण या अवस्थांवर परिणाम झाला आहे. कलासंगीतास माध्यमांनी कसे साहाय्य केले आहे हे प्रस्तुत प्रकरणात थोडक्यात सांगितले आहे.

मुद्रण माध्यमे

संगीताचा सर्वात आधी संबंध आलेले जनतासंपर्क माध्यम म्हणजे मुद्रण. भारतीय कलासंगीतील व्यापक मौखिक परंपरा लक्षात घेता ही बाब विशेष लक्षात घेण्यासारखी आहे. सर्वसाधारणत: प्रयोगकलांत मौखिक परंपरेचा अधिकार व पावित्र्य मानले जात असूनही भारतात मुद्रणाचा प्रवेश झाल्यावर लवकरच संगीत व मुद्रण यांचा संबंध जुळला. पहिले असे की निरनिराळ्या प्रादेशिक भाषांत व इंग्रजी भाषेतही संगीतिषयक व संगीताची पुस्तके छापली गेली- विशेषत: जिथे इंग्रजांनी पाय रोवले होते व नवी शिक्षणपध्दती स्थापन केली तिथे. दुसरे असे की भारतीय संगीताचे संगीतालेखही छापले गेले. मुद्रणाच्या नव्या संपर्कमाध्यमाची हिंदुस्थानी संगीताशी संबंधित विविधता, खोली व त्याचा व्यापक प्रचार ध्यानात यावा म्हणून काही महत्त्वाच्या व आरंभकालच्या प्रकाशनांची यादी पुढे दिली आहे. भारतीयांनी घातलेली भर लक्षात यावी म्हणून अभारतीय लेखक यादीत समाविष्ट केलेले नाहीत.

उदाहरणादाखल केलेल्या या यादीवरून संगीतापुरते पाहता भारतीय हे मुद्रणाकडे गांभीर्याने पाहत होते असे ध्यानात येते. ज्याअर्थी अनेक लेखक 'अशिक्षित' कलाकारांत मोडत होते त्याअर्थी हे माध्यम चांगलेच पसरले होते असे म्हणता येईल! अनेक नवशिक्षितही इंग्रजीत लिहिते झाले, आणि यावरूनही माध्यमाचा स्वीकार दिसून येतो. मुद्रण व त्याच्याशी संबंधित प्रमाणीकरण व लोकशाहीकरणाच्या प्रक्रियांचे परिणाम दूरगामी झाले आहेत.

शीर्षक	**लेखक**	**भाषा**	**प्रकाशनवर्ष**
रागस्थान पोथी	बेहरामजी तेमुरजी चिनॉय	गुजराथी	१८३८
संगीत राग कल्पद्रुम	कृष्णानंद व्यास	बंगाली	१८४२
गायनप्रवेश	भाऊशास्त्री अष्टपुत्रे	मराठी	१८५०
नादविनोद	पन्नालाल गोस्वामी	हिदी	१८५२
कानून-इ-सितार	सादिक अली	उर्दू	१८५३
गीतलिपी	जी. एल्. छत्रे	मराठी	१८६४
बनी	वाजिद अली शाह	पर्शियन	१८७७
सिक्स प्रिन्सिपल रागाज्	एस्. एम्. टागोर	इंग्रजी	१८७७
स्वरशास्त्र	बी. टी. सहस्त्रबुध्दे	मराठी	१८७८
तंतुवाद्य	बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकर	मराठी	१८८१
संगीतमंजिरी	मुरारबुवा गोवेकर	मराठी	१८८७
तालादर्श	अण्णासाहेब घारपुरे	मराठी	१८८८
मृदंगवादन	वी. आर्. काळे	मराठी	१८९४
श्री संगीत कलाधर	डाह्याभाई शिवराम	गुजराथी	१८९८

ध्वनिमुद्रण

एक प्रयोगकला म्हणून संगीताशी ध्वनिमुद्रण क्रिया नि:संशय प्रत्यक्षपणे संबधित आहे. इथेही पुन्हा संगीतातील दीर्घकालीन मौखिक परंपरेमुळे प्रस्तुत माध्यम महत्त्वाचे ठरते. सामान्यत: समजतो त्यापेक्षा थोड्या काळात बरेच बदल घडलेल्या या माध्यमाने संगीतासाठी बरेच काही केले आहे. संगीत शिकत असता, वा संगीतक्षेत्रात आपला ठसा उमटवू पाहत असता या माध्यमाने कलाकारांना किती मदत केली आहे ते अनेक प्रथितयश संगीतकारांच्या चरित्रांचे वाचन केले असते लक्षात येते.

अपसमज (ध्वनिमुद्रक यंत्र माणसाचा आवाज हिरावून घेते), गैरसमज (केवळ ध्वनिमुद्रण ऐकले तर कलाकारांना श्रोत्यांकडून योग्य ते श्रेय मिळत नाही) वा राष्ट्रवादी भावनेतून उद्भवलेला तिरस्कार (आमचे संगीत इतक्याशा अवधीत ध्वनिमुद्रित कसे करता येईल!) यांमुळे पहिल्यापहिल्याने या माध्यमास विरोध झाला. पण लवकरच या माध्यमाने लोकांची मने जिंकली.

भारतीयांच्या ऐकण्याच्या सवयी, व कोणत्याही त्रासाची पर्वा न करता चांगले, नवीन तसेच वेधक कलाकार पुढे आणण्याचा ध्वनिमुद्रण करणाऱ्या कंपन्यांचा अदम्य उत्साह या ध्वनिमुद्रण माध्यमाच्या लोकप्रियतेत भर घालणाऱ्या दोन प्रमुख बाबी होत. काही लोकांनी केलेल्या अंदाजानुसार ध्वनिमुद्रण करणाऱ्या कंपन्यांची जवळजवळ ५०० लेबले लवकरच बाजारात दिसू लागली होती व सर्वांनी मिळून सुमारे ५ दशलक्ष ध्वनिमुद्रिका प्रकाशित केल्या असाव्यात!

ध्वनिमुद्रण व्यवसायास प्रसार व गुणवत्ता या बाबतीत काही तांत्रिक विशेषांनी कसे प्रभावित केले हे नोंदण्यासारखे आहे. उदा. मेणावरचे ध्वनिमुद्रण १९०१ इतक्या आधी पोचले. ही कामगिरी करणारी कंपनी टाईपरायटरही विकत असे ही वेधक बाब आहे! १९०४ च्या सुमारास ध्वनिमुद्रिकेच्या दोनही बाजूस मुद्रण करण्याचा प्रघात पडला. पहिला आशियाई कारखाना कलकत्त्यात काढून पहिली ध्वनिमुद्रिका मुद्रित केली गेली १९०८ मध्ये. माध्यमास आणि पाठिंबा मिळण्याची कारणे अशी की विद्युत् ध्वनिमुद्रण १९२६ मध्ये सुरु झाले व १९२८ पासून स्वस्त ग्रामोफोन बाजारात मिळू लागले. पुढे ॲसिटेटचा थर दिलेली ॲल्युमिनिअमची ध्वनिमुद्रिका १९५० मध्ये आली आणि यामुळे माल पाठविणे कमी धोक्याचे व स्वस्त झाले. शिवाय याच वर्षी ५० ते १०००० हर्ट्झ कंप्रतांना प्रतिसाद देऊ शकणारे चुंबकीय ध्वनिफीतीवरचे मुद्रण शक्य झाले. बारीक कोरणीच्या ध्वनिमुद्रिका १९५८ मध्ये तर दीर्घावधी ध्वनिमुद्रिका त्यानंतर सुमारे वर्षानंतर, १९५९ साली प्रचारात आल्या. १९६५ मध्ये प्रसृत झालेल्या घन वा त्रिमिती ध्वनिमुद्रणाने आणखी एक पाऊल पुढे टाकले.

प्रारंभीच्या कालखंडात शिष्ट वर्गातले कलाकार ध्वनिमुद्रण करण्यास राजी नसत आणि त्यामुळे आरंभीची ध्वनिमुद्रणे 'व्यावसायिक गायिका' म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्यांची होती. पण यापैकी काही नि:संशयपणे श्रेष्ठ कलावती होत्या. पुढे नोंदलेल्या तथ्यांवरून दिसते त्याप्रमाणे हळू हळू परिस्थिती बदलली :

- उस्ताद रहमत खाँ या ग्वाल्हेर घराण्याच्या अध्वर्यूचे १९२० मध्ये ध्वनिमुद्रण झाले व ही एक ठळक घटना मानली पाहिजे.
- १९२० पासून नाट्यसंगीत हा हिंदुस्थानी संगीताचा खास लोकप्रिय प्रकार ध्वनिमुद्रित होत होता.
- १९३४ पासून व्ही. शांताराम या कल्पक दिग्दर्शकाने चित्रपटसंगीताच्या ध्वनिमुद्रिका काढायला सुरुवात केली.

अशा अनेक तथ्यांमधून उभे राहणारे संपन्न चित्र असे ठाशीवपणे दाखविते की आपल्या नजीकच्या भूतकाळात, म्हणजे २०व्या शतकाच्या पहिल्या अर्धात, संगीतकार व श्रोते या दोहोंवर या नवीन माध्यमाने पगडा वसविला होता.

नभोवाणी

संगीताशी संबंधित दुसरे जनसंपर्कमाध्यम म्हणजे अर्थातच नभोवाणी होय. काही पायाभूत तथ्ये मुळातच अर्थपूर्ण आहेत.

कलकत्ता आणि मुंबई येथे १९२६ मध्ये 'द इंडियन ब्रॉडकास्टिंग कंपनी'ची स्थापना झाली आणि १९२७ च्या सुमारास जवळजवळ ३५०० परवाने देण्यात आले. बी.बी.सी.मधील लिओनेल फील्डेन हा १९३५मध्ये नभोवाणीच्या संचालकपदी रुजू झाला. त्याच वर्षी 'मैसोर स्टेट रेडिओ'ने पहिल्याने 'आकाशवाणी' हे नाव वापरले. १९३६च्या सुमारास 'ऑल इंडिया रेडिओ' हे नाव सर्वमान्य झाले. या माध्यमाच्या प्रगतीसंबंधीचा प्रसिध्द 'फिल्डेन अहवाल' १९४० मध्ये सादर करण्यांत आला. फील्डेनकडून कार्यभार हाती घेणाऱ्या ए. एस्. बोखारी यांनी १९४७पर्यंत संचालक म्हणून काम पाहिले. या काळापर्यंत

या माध्यमाने इतकी वाटचाल केली होती की पहिल्या स्वातंत्र्यदिनी पं. ओंकारनाथ ठाकूर यांनी गायलेले 'वंदे मातरम्' एकाच वेळी ३२ आकाशवाणी केंद्रांवरून प्रसारित होऊ शकले होते! १९५०मध्ये सर्व प्रादेशिक भाषांत आकाशवाणीचे कार्यक्रम होऊ लागले. आकाशवाणीतील कार्यक्रमांत चित्रपटसंगीतावर १९५२मध्ये बंदी घातली गेली - पण ५ वर्षांनंतर ती उठविण्यातही आली! या घटनेचा उल्लेख एवढ्यासाठी केला आहे की त्यावरून कलासंगीतास उत्तेजन मिळावे म्हणून आकाशवाणीचे प्रशासन किती उत्सुक होते ते ध्यानात यावे. १९५४मध्ये वार्षिक संगीत सम्मेलन आयोजित करण्यात येऊ लागले, साप्ताहिक राष्ट्रीय कार्यक्रम प्रसारित होऊ लागले आणि आकाशवाणी वाद्यवृंदाची स्थापना करून पं. रवि शंकरांसारख्या मान्यवरांकडे त्याचे निर्देशन सोपविण्यात आले. या वेळपर्यंत एकंदरीने प्रसारित होणाऱ्या संगीतापैकी ३१% कलासंगीत होते. हा बहुधा कलासंगीताच्या प्रसारातील एक उच्चांक असावा. १९५६मध्ये आकाशवाणीने देशाचा एक तृतीयांश भाग आणि लोकसंख्येचा एक द्वितीयांश भाग व्यापला होता. अर्थात नंतरच्या काळात यात आजपर्यंत वाढच झाली आहे.

आतापर्यंत नोंदलेल्या तपशीलावरून माध्यमांमुळे संगीताची पोच कशी वाढली हे लक्षात येईल. त्यावरून हेही लक्षात येईल की वाढत्या प्रादेशिकतेच्या मागण्यांना आळा घालण्यासाठी कलासंगीताचा वापर करण्यात आला. आकाशवाणी अजूनही आपले जाळे वाढवीत आहे आणि एफ्.एम्.सारख्या नव्या सेवा कलासंगीतास खास करून उपयुक्त आहेत असे म्हटले जाते. दूरदर्शन व त्याच्या उपग्रहसंबध्द सेवांमुळे आज जरी आकाशवाणी या माध्यमास ग्रहण लागले असे वाटत असले तरी नभोवाणीच्या संगीतसंबध्द भूमिकेस अधिकाधिक महत्व लाभणार आहे.

चित्रपट

कोणत्याही निमित्ताने संगीत व नृत्य आणण्याच्या भारतीय चित्रपटांच्या प्रघातामुळे त्यांनी भारतातील सांगीत साक्षरतेस भरपूर हातभार लावला असणार अशी अपेक्षा करता येईल. परंतु चित्रपटांत येणाऱ्या कलासंगीताबाबत मात्र तक्रार आहे कारण बहुतेक वेळा फिल्मी कलासंगीत हे पाणी घालून पातळ केलेल कलासंगीत असते! तरीही या माध्यमामुळे ऐकणारे जरा अधिक चोखंदळ झाले आहेत व याची खुद्द कलासंगीतकारांनीही नोंद घेतली आहे. लता मंगेशकर व मोहम्मद रफीसारखे पार्श्वगायनातील आवाज, तांत्रिक दृष्ट्या उच्च दर्जाचे ध्वनिमुद्रण, भारतीय व परकीय वाद्यांचा कौशल्यपूर्ण वापर, वाढीव स्वनरंग, कळायला सुलभ अशी कविता, कळण्यासारखे शब्दोच्चार या आणि यासारख्या इतर विशेषांमुळे चित्रपटसंगीत सर्वसामान्यांसाठी अधिक खरे झाले आहे. एकंदरीने चित्रपटसंगीताने संगीतात्मतेचा एक स्पर्धाकारी आदिनमुना निर्माण केला आहे. त्याचे अनुकरण करणे व तरीही आपली कलात्म अस्मिता कायम राखणे हे एक जबर आव्हान आहे.

दूरदर्शन

दूरदर्शन माध्यमाने कलासंगीताकडे फारसे लक्ष दिलेले नाही आणि चित्रपटसंगीत व त्याचे उपभेद यावर ते अवलंबून राहते याविषयी अनेकांना चिंता वाटते. कलासंगीताच्या प्रक्षेपणापुरते बोलावयाचे तर या माध्यमाने आपल्या शक्यता पूर्णपणे धुंडाळल्या आहेत असे वाटत नाही. उपग्रह वाहिन्यांमुळे परिस्थिती अधिक गुंतागुतीची झाली असल्याकारणाने आपण फक्त पाहणे व वाट पाहणे येवढेच करू शकतो. सहज व दूरवर पोचण्याची या माध्यमाची क्षमता, जाणकार नसलेल्याचे लक्ष वेधण्याची त्याची शक्ती, सांगीत अनुभूतीचे यात शक्य असलेले वैविध्य आणि त्याच्या आवाहकतेस असलेल्या पातळ्यांची बहुसंख्या यामुळे सांस्कृतिक संस्कार करणाऱ्या सर्व प्रक्रियांत त्याचे साहाय्य मूल्यवान आहे.



उपसंहार

आजची परिस्थिती खूप आशादायक आहे असे कोणत्याही रीतीने कांकू न करता म्हणता येते. कोणाशीही तुलना करता कमी नसलेल्या गांभीर्याने कलासंगीताकडे वळणाऱ्या तरुणांच्या संख्येत एकसारखी वाढ होत आहे. आजचा कलासंगीतकार सक्षम संगीतकार असतो, इतकेच नव्हे तर चांगला सुशिक्षितही. संगीताकडे बघण्याचा दृष्टिकोण व संगीताचे समाजातले स्थान याबाबतीत त्यामुळे मूलभूत फरक पडतो. सर्वसाधारणत: कल्पना केली जाते त्यापेक्षा बऱ्याच विविध मार्गांनी हे कलाकार कलासंगीतात भर घालू शकतील असे मानण्यास म्हणूनच जागा आहे. उपजीविका संगीतावर अवलंबून नसते या अर्थाने अनेक संगीतकार आज हौशी असतात आणि म्हणून निर्मितीक्षमतेस अडथळा ठरणाऱ्या व्यावसायिक दबावांपासून ते मुक्त राहतात.

वर्तमान चित्राचा आणखी एक विशेष म्हणजे संगीताच्या अभ्यासकांना मोकळे असलेले मार्ग हा होय. कमावलेल्या सांगीत प्रावीण्यास अनेक रीतीने योजण्याची आपली तयारी असली तर विविध पातळ्यांवर संगीत शिकवणे, संगीतरचना करणे, निरनिराळ्या ध्वनिमुद्रणांत आपला आवाज पुरविणे, इ. सांगीत कौशल्य वापरात आणण्याच्या अनेक संधी उपलब्ध होऊ शकतात.

संगीताचा अभ्यास व आविष्कार करण्याच्या विपुल संधींबरोबर होतकरू संगीतकारांना उत्तेजन व मदत करण्यासाठी अनेक संस्थाही पुढे सरसावतात. सरकारी व बिनसरकारी संस्था, स्वयंसेवी संघटना, प्रतिष्ठान वा ट्रस्ट हे अभ्यासवृत्ती, शिष्यवृत्ती, प्रवासार्थ अनुदाने, सामग्रीसाठी अनुदाने इ. देऊ करतात. यामुळे कल्पक व उद्यमशील संगीतकारांसाठी वातावरण आकर्षक झाले आहे.

सांगीत अध्ययनाच्या संधी वाढत्या आहेत, त्याचप्रमाणे परिणामकारक व कसून अभ्यास करण्यासाठी उपयुक्त तांत्रिक सामग्रीही. शिष्य जरा धाडसी असले तर यामुळे गुरुंचा भार थोडा कमी होईल! लिखित साहित्य, ध्वनिमुद्रणे, संगीतलेखन, गीतसंग्रह तसेच ऐकण्याच्या इतर सोयी इत्यादिमुळे संगीतापर्यंत पोचणे सुलभ झाले आहे. व्यापक अर्थाने सांगीत ज्ञान संपादन करू पाहणाऱ्यांना व त्यात भर घालू पाहणाऱ्यांना हा शुभशकुन आहे.

आज ज्या प्रमाणात भारतीय कलांना आंतरराष्ट्रीय बाजारपेठ उपलब्ध आहे तितकी ती कधीच नव्हती. भारतीय संगीताच्या व्यापक प्रसाराचे व भारतीय संगीतकारांना होणाऱ्या निराळ्या संस्कृतींच्या दर्शनांच्या तत्काल परिणामांच्या काहीही त्रुटी असल्या तरी दूरगामी परिणाम खात्रीने सकारात्मक असतील. निरनिराळ्या संस्कृतींचे एकत्र येणे हे सांगीत बदलाचे प्रमुख कारण असते व भविष्यातील संगीत निश्चितपणे वेगळे व चेतनादायी ठरेल.

बदल घडविणाऱ्या शक्तींचा प्रभाव आपल्या सांगीत जीवनाच्या सर्व अंगावर पडेल हे उघड आहे. अध्यापन, अध्ययन, ग्रहण, रक्षण, प्रसार, आस्वाद आणि संगीताचे अ-सांगीत बाबींसाठी वापर या सर्वांत भविष्यात वाढ होईल. बदलांना सामोरे जाण्यासाठी उद्याच्या संगीतकारांना व संगीतप्रेमींना जलद प्रतिसादांची गरज भासेल.

संज्ञा स्पष्टीकरणे

अंतरा = संगीतरचनेतील दुसरा, व पहिल्यानंतर लगेच येणारा विभाग. बहुतेक वेळा स्वराष्टकाच्या वरच्या अर्धाकडे लक्ष देणारा हा रचनाविभाग असतो.

अनुवादी = रागांतील वादी व संवादी यांच्या व्यतिरिक्त असलेले इतर स्वर.

अर्धताल = हे ताल आपल्या अंगभूत साध्या रचनेमुळे पूर्णांशाने ताल मानले जात नाहीत. लोकसंगीत व इतर शिष्टेतर संगीतकोटींत हे पुष्कळ वेळा वापरले जातात.

अलंकार = 'जे सजविते वा सुशोभित करते ते' असा शब्दश: अर्थ. स्वरक्रमांत बदल करणे, स्वरांची पुनरावृत्ती करणे, एखाद्या वाक्यांशाच्या स्वनवैशिष्ट्यात बदल करणे वगैरेतून तयार होणाऱ्या स्वरसमूहांना संगीतात अलंकार म्हणतात. सादरीकरणात अधिक सौंदर्य यावे म्हणून अलंकारांची योजना करतात.

अवनध्द = सहकंपकांना आच्छादणारे पटल असणारी वाद्ये. सांगीत वाद्यशास्त्रात त्यांना कंपितपटल म्हटले जाते कारण त्यातील मुख्य ध्वनिउत्पादक घटक पटल होय. ही वाद्ये मुख्यत्त्वे तालनिर्मितीक्षम असतात.

अष्टपदी = गीतगोविंद या आपल्या नृत्यनाट्यात प्रथमत: जयदेव कवीने १२-१३व्या शतकात वापरलेला आठ चरणयुक्त गीतप्रकार. १९व्या शतकात हिंदुस्थानी कंठसंगीतात एकल गायनासाठी ग्वाल्हेर घराण्याच्या गायकांनी याचे पुनरुज्जीवन केले.

आभोग = 'पूर्ण होईपर्यंत' हा शब्दार्थ. संगीतरचनेच्या- विशेषत: ध्रुपदाच्या- शेवटच्या विभागास आभोग म्हणतात.

आरोही = 'चढत्या क्रमाचा' हा शब्दार्थ. या संज्ञेने वर्णित सुरावट खालच्या तारतेच्या स्वरापासून वरच्या तारतेच्या स्वराकडे जाते.

आलाप = रागाची चौकट वा सांगीत वाक्यांश, रचना इत्यादींत अंतर्भूत वा गर्भित असलेल्या सांगीत कल्पनेचा विस्तार.

उठान = लयसंगीतातील रचनेच्या आरंभीच्या भागाचे नाव.

उद्ग्राह = 'उचललेला' हा शब्दार्थ. रचनेच्या पहिल्या विभागाचे प्राचीन नाव.

उपराग = अधिक पायाभूत रागापासून निघालेला राग.

ऋषभ = पारंपरिक संगीतग्रामांतील दुसरा स्वर.

ओडव = पाच स्वरांचा समावेश असलेला वा असलेली.

औचार = 'उच्चार' पासून ही संज्ञा. रागाच्या सादरीकरणात आरंभी रागातील प्राथमिक कल्पनांचा प्रयोग केला जातो त्यास औचार म्हणत.

कजरी = सुगम कंठसंगीतातील एक प्रकार. पावसाळ्याचे, व प्रियकराचा वियोग, पुनर्मीलनाचा संभव इ. पावसाळ्याशी संबंधित विषयांचे वर्णन. मंचावरून होणाऱ्या कार्यक्रमांत सादर होणारी कजरी, त्याच प्रकारच्या लोकगीतांचे संस्कारित रूप असते.

कलबाना = कौल नावाच्या दुसऱ्या प्रकाराशी संलग्न असणारा इस्लामी भक्तीसंगीताचा प्रकार.

कव्वाली = भारतीय सूफी परंपरेतून उदयाला आलेला इस्लामी भक्तिसंगीताचा एक प्रकार.

कायदा = तबला वाद्याच्या स्वतंत्र वादनातील एक महत्त्वाचा रचनाप्रकार. यांत निवडक ध्वन्यक्षरांची कमी-अधिक गुंतागुंतीची रचना असते व वादक तिचा आपल्या कुवतीनुसार विस्तार करतो.

कुतप = नाट्याच्या सादरीकरणात वापरल्या जाणाऱ्या वाद्यवृंदाच्या विविध मांडण्या नाट्यशास्त्रात कुतप या संज्ञेने निर्देशित.

कैद = अर्थ 'बंद करणे, तुरुगांत टाकणे'. एखाद्या स्वराभोवती इतर स्वरांचे आकृतिबंध गुंफून रागविस्तार करणे.

खटका = लागोपाठ, द्रुतगतीने व जोरदारपणे तीन वा अधिक स्वर असलेला सांगीत अलंकार. सुगम संगीताच्या अनेक प्रकारांत त्याचा वापर.

ख्याल = सांगीत कल्पनांचे (अनेकदा तत्कालस्फूर्त) विस्तरण - मुख्यत: बंदिशींची निर्मिती व शोध, तालाची योजना व त्याचा शोध आणि रागाचा लावण्यात येणारा अर्थ यामधून साधणारा हिंदुस्थानी कंठसंगीताच्या कलाकोटीतील एक प्रमुख प्रकार. १६व्या शतकाच्या उत्तरार्धात आकाराला आलेल्या या प्रकाराने पूर्वीच्या प्रकारांची वैशिष्ट्ये समाविष्ट करून घेऊन एकंदर हिंदुस्थानी संगीताच्या लक्षणीय शक्यता संक्षेपाने समोर ठेवल्या आहेत. यामुळे या प्रकारात घराणी व शैलींचा उगम संभवला असून कलाकारांना आपल्या व्यक्तिगत प्रयत्नांतून स्वत:ची जागा निर्माण करूनही मोठ्या परंपरेत राहणेसुध्दा शक्य होत असते.

ख्यालनुमा = ख्याल, तसेच तराना या प्रकारांचे विशेष एकत्र आणणारा हिंदुस्थानी कलासंगीत कोटीमधल्या कंठसंगीतातील एक प्रकार.

गझल = हिंदुस्थानी कलासंगीतातील सुगम संगीतशैलीतील एक काव्यात्म-संगीत प्रकार. यात मूळ पर्शियन व नंतरच्या उर्दू काव्याचे प्रभाव भरपूर.

गमक = कंठ व वाद्यसंगीतातील एक महत्त्वाचा अलंकार. गायनात वा वादनात कंपनात्मक लगावाने जो स्वर मुख्यत: अभिप्रेत आहे त्याच्या वरच्या व खालच्या लगोलाग येणाऱ्या स्वरांस जोरकस स्पर्श करणे म्हणजे गमक होय.

ग्राम = प्राचीन संगीत परंपरेत 'पायाभूत स्वरांचा समूह' हा अर्थ. प्राचीन परंपरेने अनुक्रमे षड्ज, मध्यम व गंधार या स्वरांपासून आरंभ होणारे स्वरग्राम वापरले असे दिसते. कालांतराने, फार तारस्वरावर व्यवहार करावा लागत असल्यामुळे गंधार स्वरावर आधारलेला तिसरा ग्राम प्रचारातून गेला.

घन = घन ही संज्ञा वाद्यांच्या चार वर्गापैकी एकाच्या बाबातीत वापरली जाते. इतर तीन वर्ग होत अवनध्द, सुषिर व तत. घन वर्गातील वाद्ये तांत्रिक दृष्ट्या कंपितशरीर म्हणून वर्णित, कारण वादनावेळी संबंधित वाद्याचे संपूर्ण शरीर कंप पावते. उघड उदाहरणे म्हणजे खुळखुळे, चिमटे, झांज, करताल, मोरचंग, आणि विविध घंटा भारतात विपुल आहेत. बहुतेक वेळा त्यांची योजना लयाघात निर्माण करण्याकरिता केली जाते. आदिम, लोक, भक्ती व जन संगीतकोटीत त्यांचा मुबलक वापर दिसतो.

घराना = संगीतनिर्मितीत सर्व तांत्रिक विशेषांचे स्वरूप, प्रमाण, उद्दिष्ट, व प्रत्यक्ष सादरीकरण याबाबतीत निर्णायक ठरणारा संप्रदाय. संकल्पन, अध्यापन, अध्ययन, सादरीकरण, ग्रहण आणि व्यवस्थितीकरण यांच्या प्रमुख अंगांच्या संदर्भातले पायाभूत सागीत तत्त्वज्ञान म्हणजे घराणे.

चतुरंग = स्थायी, अंतरा, सरगम व तबला वा पखवाज या वाद्यांची ध्वन्याक्षरे यांचा लागोपाठ येणाऱ्या चार भागांत समावेश करणारा, व राग तसेच तालयुक्त असणारा हिंदुस्थानी कलासंगीतातील एक प्रकार.

चिकारी = सुरावटीच्या विस्तारात स्वर व लय यांचे आकृतिबंध निर्माण करण्यासाठी वापरल्या जाणाऱ्या सतारीसारख्या तत वाद्यांतील उच्च तारतेच्या तारा.

चैती = उत्तर प्रदेश व नजीकच्या भागांत प्रचलित लोकगीतांवर आधारित सुगम कंठसंगीत प्रकार.

छोटा ख्याल = ख्याल या प्रकारातील द्रुत लयीतील रचनाप्रकार. बडा ख्याल नंतर सादर होणारा उपभेद.

जमजमा = अनेक स्वरांचा जोरदार व गतिमान प्रयोग करणाऱ्या संगीतालंकाराचे नाव.

जोड = मुख्यत्वेकरून सतारीसारख्या वाद्यांत विना-ताल विभागापेक्षा द्रुत लयीने बहुधा जोडीने स्वरांची गुंफण करून सांगीत कल्पनांचा विस्तार करण्याचा खास प्रकार.

झाला = मुख्यत्वेकरून सतारीसारख्या ततवाद्यांत वापरल्या जाणाऱ्या, गतिमान, उत्कर्षबिंदूकडे जाणाऱ्या, व लयकारीच्या खास आकृतिबंधाचे नाव.

टपख्याल = टप्पा व ख्याल या संगीतप्रकारांचे विशेष एकत्र करणारा कंठसंगीतप्रकार.

टप्पा = पंजाब व जवळपासच्या क्षेत्रांतील उंट हाकणाऱ्यांच्या गीतांमुळे स्फुरलेला हिंदुस्थानी कंठसंगीतातील एक गायनप्रकार.

ठुमरी = कलासंगीतातील राग व ताल नियमांबाबत काहीसे स्वातंत्र्य घेणारा आणि शृंगारसंबध्द विविध भावस्थितींचे चित्रण करणारा सुगम कंठसंगीताचा महत्त्वाचा प्रकार.

ठेका = तबल्यासारख्या वाद्यांसाठी एक पायाभूत लयबंध. तालाच्या एरवी अमूर्त वाटणाऱ्या संकल्पनेस यामुळे शरीर लाभते.

ठोक = सतार इ. वाद्यांत सुरावटीच्या विस्तारातील एक अवस्था संबंधित सांगीत कल्पना साकार करण्यासाठी या अवस्थेत वाद्याच्या लाकडी, वा धातूच्या अंगावर केलेल्या आघातांची महत्त्वाची भूमिका.

ढाला = खालच्या तारतेतील स्वर वा ध्वनि.

तत = भारतीय संगीतशास्त्रीय वाद्यवर्गीकरणाप्रमाणे कंपित तंत्रीमुळे ध्वनि निर्माण होणाऱ्या वाद्यांच्या वर्गास तत म्हणतात. वाद्यशास्त्रीय नाव कंपिततंत्री.

तबली = कंपिततंत्री म्हणून शास्त्रात ओळखल्या जाणाऱ्या वाद्यांच्या सहकंपकाच्या तोंडावर वसविलेली लाकडी, वा धातूची तबकडी.

तरफ / तरब = सतारीसारख्या वाद्यांतील सहकंपक तंत्री.

तराना = मुख्यत: अर्थहीन अक्षरांची योजना केलेला कंठसंगीतप्रकार.

तान = भारतीय कंठसंगीत तसेच वाद्यसंगीतात सर्वसाधारणत: द्रुतगती सांगीत व स्वरगत विस्तारास तान म्हणतात.

तार = सर्वसाधारणत: अर्थ उच्चस्वरी. त्याचप्रमाणे (नाम असल्यास) धातूची तंत्री असाही अर्थ.

ताल = सुरावटीस, तसेच लयसंबध्द आविष्कारास, अविकारी कालचक्र पुरविणारी, संस्कारित व निर्माणक्षम अशी मात्राची मूलभूत रचना.

तालपाणि = सुनिश्चित पध्दतीनुसार हाताच्या व बोटांच्या क्रियातून लय देण्यासाठी, वा ठेवण्यासाठी कायम केलेली विशेषाभ्यासी व्यक्ती.

तिपल्ली = लयबंधाच्या संगीतात, विशेषत: तबलावादनात एकाच रचनेत तीन लयभेद गुंफणारी रचना.

तिहाई = स्वरधुन अथवा लयबंधात कलात्म परिणाम साधण्यासाठी सांगीत वाक्यांश तीनदा घेतल्याने सिध्द होणारी आकृति.

तीव्र = स्वरग्रामातील दोन स्वरांचे - मध्यम व निषाद यांचे - तारतम भेद तीव्र म्हणून ज्ञात. तीक्ष्ण हा अर्थ.

तीव्रतर = प्राचीन सूक्ष्म स्वरांतरविषयक पारंपरिक विवेचनात स्वराच्या तीव्र अवस्थेपेक्षा उच्च असणारी अवस्था तीव्रतर म्हणून ज्ञात.

तुक = ध्रुपद इ. गीतप्रकारातील रचना विभाग.

तेनक = प्राचीन परंपरेत तेनशब्द म्हणजे अर्थहीन शब्द हे मंगलसूचक व पवित्र मानले जात आणि त्यांचा संगीतरचनांत वापर होई.

तोडा = तबला व सतार यांच्या संगीतातील एक रचनाप्रकार.

थपिया = पखवाजासारखी कंपितपटल वाद्ये वाजविण्याची एक खास शैली.

थाट = पहा संस्थान.

दुगुन = संस्कृत द्विगुण या संज्ञेपासून. दुप्पट या अर्थी. सुरावट वा लयीची दुप्पट करण्यास संज्ञा लागू.

देशी = (१) या संज्ञेने दोन प्राचीन संगीतकोटींपैकी एकीचा निर्देश होतो. मार्गी व देशी अशा दोन संगीतकोटी असून सारत: प्रादेशिक, सर्वांना ज्याचा आनंद घेता येतो ते व राग-ताल यांच्या नियमांपासून मुक्त संगीत देशी कोटीचे असे वर्णन आहे. मार्गी या दुसऱ्या कोटीतील संगीत देवांना संतुष्ट करण्यासाठी व राग-ताल विषयक नियमांचे कसोशीने पालन करणारे होते. (२) एका लोकप्रिय रागाचे नाव.

द्रुत = सर्वसाधारणत: जलद म्हणून वर्णन केली जाणारी लय असा जरी अर्थ असला तरी या वर्णनाची सत्यता पडताळून पाहण्याकरिता वापरावयाचे नेमके एकक कसे निश्चित करावयाचे याविषयी मतभेद आहेत. परंपरा अशी की विलंबित, मध्य व द्रुत असे लयीचे तीन भेद मानावयाचे. विलंबित लय ही मध्य लयीच्या संदर्भात निम्मी, तर मध्य लय ही द्रुत लयीच्या संदर्भात निम्मी असे सांगितले आहे. दुसऱ्या शब्दांत सांगावयाचे तर- अनेक कारणांमुळे भारतीय संगीतशास्त्र निरपेक्ष कालापेक्षा सापेक्ष कालाची संकल्पना मान्य करते.

धुया = निश्चित नियमानुसार प्रयुक्त होणारा नाट्यातील गीतप्रकार म्हणून नाट्यशास्त्रात धुया उल्लेखित. या संज्ञेने आज कलासंगीतात प्रचलित ध्रुपद या शब्दाशी नाते सूचित होते. परंतु दोहोतले नाते जेमतेमच आहे.

ध्यान = गाढ चिंतनाची अवस्था. तंत्र या तत्वज्ञानाच्या शाखेमुळे ध्यान व त्याच्याशी निगडित इतर संकल्पनांची संगीताशी, विशेषत: राग या संकल्पनेशी सांगड घातली गेली. याची अंतिम परिणती अशी की पोषाख, अस्त्रे, रंग, शरीरावस्था (उभी इ.) या बाबी निश्चित केलेली राग-प्रतिमा वर्णित होऊ लागली. रागाचे स्वरूप कळण्याकरिता संगीतकाराने या प्रतिमेचे ध्यान करावे अशी अपेक्षा असे. १६व्या शतकानंतर या संकल्पनेचा विस्तार होऊन येऊन रागमाला चित्रे व त्यांतील सिध्द शैलींचा प्रघात वाढू लागला.

ध्रुपद = कलासंगीतातील, जवळ जवळ ६०० वर्षांचा इतिहास असलेला संगीतप्रकार. आज प्रचारात असलेल्या प्रकारांपैकी हा सर्वात जुना असे समजले जाते.

नृत्यानुग = नृत्यास साथ करणारे. वाद्याच्या साथ देण्याच्या कार्यावर आधारून प्राचीन काली त्यांचे वर्गीकरण करण्याचा एक प्रघात होता. यानुसार वाद्ये गीताचे, दुसऱ्या वाद्याचे की नृत्याचे अनुसरण करतात यावरून त्याचे वर्गीकरण होई.

नोम् तोम् = नोम् तोम् दिर् ताना इ. अर्थहीन अक्षरावयवांच्या साहाय्याने तालाशिवाय एखाद्या सुरावटीचा विस्तार सादर करणे म्हणजे नोम् तोम् होय. स्वरविस्ताराबाबत कंठसंगीताखेरीज वीणा इ. वाद्यांकडूनही याचा प्रयोग होतो. मुख्यतः ध्रुपद या प्रकाराच्या गायनवादनाबरोबर याची सांगड असते.

पंचपल्ली = लागोपाठचे पाच विभाग निरनिराळ्या लयींत असलेल्या तबला इ. मधील रचनाप्रकाराचे नाव.

पट = मूळ लयीच्या दुप्पट, तिप्पट इ. गणिती मापनांतून स्वर, लय वगैरेंमध्ये बदल घडविणे म्हणजे पट करणे होय.

पद = ढोबळ अर्थ गीत. परंतु पूर्वीच्या संगीतशास्त्रीय ग्रंथांत या संज्ञेने सुरावट वा लयसंबध्द नसलेल्या अंगाचा म्हणजे संहिता या अंगाचा निर्देश होई.

परन = पर्ण या संस्कृत शब्दापासून ही संज्ञा. पखवाज या वाद्यासाठी तयार केलेल्या लयसंगीतातील एक प्रमुख रचनाप्रकार. याचे अनेक प्रकार असून गुंतागुंतीची परन रचना वाजविण्याची क्षमता हा वादकाच्या मूल्यमापनाचा एक निकष मानला जातो.

पाटाक्षर = विविध वाद्यांची कल्पित मूळाक्षरे तयार व्हावी म्हणून सिध्द केलेली ध्वन्यनुसारी अक्षरे. उदाहरणार्थ, तबला या वाद्यासाठी तिरकिट, धा, ता, ना, वा पखवाज या वाद्यासाठी धिंगड, गदिगन, धिन धिन, किंवा सतार या वाद्यासाठी दा, डा, दिर दिर इ. नक्की केलेली आहेत. संबंधित वाद्यातून उमटणाऱ्या स्वनरंगाची थोडीफार कल्पना यावी म्हणून प्रस्तुत अक्षरे तयार करण्यात आली आहेत हे उघड आहे.

पेशकार = तबला वाद्याच्या स्वतंत्र वादनातील एक महत्त्वाचा रचनाप्रकार. प्रस्तुतीच्या आरंभी हा प्रकार बहुधा सादर करण्यात येतो आणि त्यात निवडक, महत्त्वाच्या ध्वन्यक्षरांचा समावेश असून पायाभूत आकृतिबंधाद्वारा लयसंबध्द कल्पनांचा विस्तार करता यावा अशी बांधणी असते.

प्रबंध = संगीतरचना. सुरावट, लय, शब्द, काव्य, छंद इ. सांगीत घटकांच्या पध्दतशीर व्यवस्था लावून तयार बांधणीचा या संज्ञेने निर्देश. बंदिश ही आज रूढ संज्ञा उपयुक्त समानार्थी होय.

बंदिश = संगीतरचनेसाठी एक सर्वसामान्य संज्ञा. पण कधी कधी केवळ कलासंगीतातातील रचनेपुरता संज्ञेचा वापर मर्यादित ठेवला जातो.

बंदिश की ठुमरी = बहुधा त्रिताल या तालात बसविलेली, व नृत्याच्या सादरीकरणासाठी वापरली जाणारी एक प्रकारची ठुमरी.

बडा ख्याल = तौलनिक दृष्ट्या विलंबित लयीत असल्याकारणाने ज्यांत सुरावटींच्या सांगीत विस्तारास वाव असतो अशी हिंदुस्थानी संगीतातील ख्याल रचना.

बराबरी = संदर्भित तालाच्या लयीसमवेत नेमकेपणे असलेली गति.

बल = मुख्यतः आपापल्या ध्वन्यक्षरांच्या गतीतील व महत्त्वदर्शक आघातांतील बदलामुळे निर्माण झालेल्या लयसंगीतातील विभागांना बल म्हणतात.

बानी = कंठसंगीत म्हणून ध्रुपद सादर करताना उल्लेखलेल्या या प्रकारातील चार मुख्य शैली बानी या संज्ञेने मुख्यत: दर्शित.

बिरुद = देवता, गुरु इ.ना वंदन करणारा रचनेचा विभाग.

बोल = सांगीत कल्पनांचा विस्तार करण्यासाठी योजलेले अर्थपूर्ण वा अर्थहीन अक्षरांचे एकक.

भजन = कार्यक्रमी मंचावरूनही सादर होणारा भक्तिसंगीताचा एक प्रकार.

मंद्र = मध्य सप्तकातील षड्जाच्या खालचा स्वर वा खालची स्वरमर्यादा.

मत = विचारसंप्रदाय. स्वरूप, वापर व नियमांकन या बाबतीत बहुसंख्य सांगीत लक्षणांचे नियंत्रण करणारे व्यापक सांगीत तत्त्वज्ञान. घराणे या आजच्या संकल्पनेची ही पूर्वज संकल्पना मानण्यास हरकत नाही.

मध्य = उच्च वा नीच स्वरमर्यादांच्या, वा विलंबित व द्रुत लयींच्या दरम्यान असणारी तसेच रचनाविभागांच्या मधली अवस्था निर्देशित करणारी संज्ञा.

मांझा / मंझा = मध्यस्थित. हा संज्ञा रचनेच्या मधल्या विभागास उद्देशून.

मात्रा = आघात असा अर्थ लावला जात असला तरी मापक एकक असा अर्थ अधिक योग्य आहे. संगीताची लय निश्चित करणारे संगीतात्म कालाच्या प्रवाहाचे विभाजन व मापन करणारे लघुतम एकक म्हणजे मात्रा. मात्रा आपल्याला संगीतास पायाभूत लय या बाबीकडे नेते.

मार्गी = देशी या अधिक सर्वसाधारण व प्रादेशिक संगीतास विरोधसंबंधी असे प्राचीन काळातले, पवित्र मानले जाणारे संगीत. मध्ययुगानंतर हे वर्गीकरण प्रचारातून गेले.

मिश्र = मिश्रणयुक्त या अर्थी संज्ञा वापरात. एकापेक्षा अधिक रागांची लक्षणे समाविष्ट करणाऱ्या सुरावटीस इ. ही संज्ञा.

मींड = सुरावटींत वरच्या सुरावरून खालच्या स्वरावर अखंडपणे येणे म्हणजे मींड होय. गायन-वादनात हा अलंकार महत्त्वाचा मानला जात असून ज्या वाद्यांत (उदा. हार्मोनियम, संतूर) हा अलंकार घेणे शक्य नाही त्यांच्यावर टीका केली गेली आहे.

मुखडा = सांगीत कल्पनेच्या प्रत्येक पूर्ण विधानानंतर येणारा संहितेतील सशब्द सुरावटीचा वाक्यांश. तबला व तत्सम इतर वाद्यांत तालचक्राच्या पहिल्या मात्रेच्या- म्हणजे समेच्या आधी वाजविली जाणारी छोटी रचना म्हणजे मुखडा.

मुद्रा = रचनाकाराचे नाव ज्यात असते असा रचनेच्या संहितेचा विभाग.

मुरकी = नखरेलपणे व नाजुकपणे, तसेच द्रुत गतीने अल्प स्वरांचा प्रयोग करणारा अलंकार. सुगम संगीतप्रकारांत प्रमुखत: वापर.

मूर्च्छना = सात स्वर घेणारा आरोह-अवरोह, प्रत्येक वेळी नवीन स्वरावरून आरंभ करून उपलब्ध स्वरग्रामाचा विस्तार करण्यासाठी योजले जाणारे तंत्र. मात्र थाट पध्दतीने या तंत्रास १६व्या शतकाच्या सुमारास मागे सारले.

मेल = थाट यास समानार्थी प्राचीन संज्ञा. आरोह व अवरोह युक्त, पायाभूत व सर्जनक्षम अशी स्वरांची व्यवस्था. ही व्यवस्था रागाचे वर्गीकरण शक्य करणारा जनक ग्राम म्हणून कार्य करते. रूढ मूर्च्छना पध्दतीच्या जागी १५-१६व्या शतकांत मेल पध्दती आली. प्रत्येक मेल त्यांतून निघणाऱ्या मुख्य रागाच्या नावे ओळखला जाऊ लागला. या रागास मेलकर्ता म्हणत.

मोहरा = तबला इ. वाद्याच्या तालचक्राच्या पहिल्या मात्रेच्या आधी वाजविण्यात येणारी छोटी रचना.

रबाब = आज विशेष प्रचारात नसलेले ततवाद्य. याच्या वादन करणाऱ्यास रबाबिया म्हणत. सरोद ह्या वाद्याचे जनकवाद्य म्हणून मान्यता.

राग = सांगीत ग्रामांतील परंपरेने मान्य स्वरांची केलेली विशिष्ट मांडणी. हिंदुस्थानी कलासंगीतातील सुनिश्चित नियमानुसार या मांडणीचा विस्तार केला जातो. अरबी व इराणी या स्वरसंहतीवर आधारित असलेल्या इतर पध्दतींहून भारतीय संगीत राग या बऱ्याच संस्कारित संकल्पनेमुळे वेगळे पडते.

रागध्यान = बहुधा तंत्र तत्त्वज्ञानाने प्रेरित व प्रभावित झालेले रागाचे प्रतिमा म्हणून होणारे सादरीकरण. रागध्यानाचे वर्णन करणाऱ्या श्लोकांच्या जोडीने, संबंधित रागांचे सादरीकरण अधिक परिणामकारक करता यावे म्हणून या प्रतिमांचे कलाकारांकडून चिंतन अपेक्षित. हे प्रत्यक्षाशी संबध्द अंग लवकरच मागे पडले. रागध्यान परंपरा कालांतराने रागमाला चित्रांत परिणत. आज रागध्यानाचे श्लोक क्वचितच गायले जातात.

रास = नृत्याचे बोल विशिष्ट राग-तालांत निबध्द करून सिध्द होणारा तराण्यासारखा एक दुर्मिळ प्रकार.

रेला = विशेषकरून तबला व पखवाज या अवनध्द वाद्यांवर प्रयुक्त होणारा, द्रुत गति वादनप्रकार.

लंगडा ध्रुपद = नेहमीच्या ध्रुपदापेक्षा अधिक लवचीक, पण ख्यालाइतकी मोकळी नसलेली ध्रुपदरचना.

लेहरा = तबल्यासारख्या तालवाद्याच्या स्वतंत्र वादनासाठी तालाच्या विभाग व खाली-भरीस स्पष्टपणे दर्शविणारी, न बदलणाऱ्या सुरावटीची संदर्भ चौकट पुरविणारी रचना.

वर्ण = सांगीत स्वरांची रचना करण्याचे चार पायाभूत मार्ग - स्थायी (स्थिर वा पुनरावृत्त), आरोही (वर जाणारा), अवरोही (उतरता) व संचारी (तीहींचे मिश्रण असलेला).

वादी = विशिष्ट रागांत केंद्रस्थानी असणाऱ्या स्वरासाठी संज्ञा. प्रस्तुत रागातील बहुतेक कल्पनाविस्तार या स्वराभोवती गुंफलेले असतात. अनुवादी, संवादी व विवादी पाहा.

वाद्य = सांगीत वाद्य. शब्दश: अर्थ 'जे बोलते ते', तर लाक्षणिक अर्थ 'ज्यावर काही वाजविले जाते ते'.

विभाषा = मुख्य रागाच्या उपभेदास निर्देशिणारी प्राचीन संज्ञा.

विलंबित = मंद लयीतील. पाहा मध्य व द्रुत.

विलंबित आलाप = विलंबित लयीत सांगीत कल्पनाविस्तार म्हणजे विलंबित आलाप.

विवादी = रागात कमी घेतला जाणारा, वा वर्ज्य असणारा स्वर.

विस्तार = स्पष्टीकरण इ. मुख्यत: स्वरधुनसंबध्द (म्हणजे लयीबाबत नसलेल्या) कल्पनांच्या संदर्भातील संज्ञा.

शब्द = सर्वसाधारणत: रचना वगैरेंमधील शब्द असा अर्थ. व्यापक तत्त्वज्ञानीय परिप्रेक्षेत आकाशाचा धर्म व श्रवणाची प्रतीति म्हणजे शब्द असे स्पष्टीकरण करण्यात आले आहे.

शुध्द थाट = शुध्द म्हणजे न उतरविलेल्या वा चढविलेल्या स्वरांचा थाट.

शेर = गझल या नावाने ओळखल्या जाणाऱ्या उर्दू पद्यप्रकारांतील द्विपदी.

श्रुति = अतिसूक्ष्म स्वरांतर.

षाडव = सहा स्वरांनी युक्त.

संचारी = संगीतप्रकारांच्या प्राचीन प्रकारांत, व आजही ध्रुपद संगीतात सयुक्तिक असणारा रचना विभाग. स्थायी, अंतरा, संचारी व आभोग अशी विभागांची नावे होत.

संपूर्ण = पायाभूत स्वरग्रामांतील सात स्वर. ज्या रागांत सात स्वर असतात त्यास संपूर्ण राग म्हणतात.

संवादी = रागांतील स्वर त्या त्या रागातील महत्त्वानुसार चार वर्गांत विभाजित केले जातात. वादी हा सर्वांत महत्त्वाचा, व संवादी त्याच्या खालोखाल महत्त्वाचा मानला आहे. संवादी स्वर हा वादीबरोबर संवाद (षड्ज-मध्यम वा षड्ज-पंचम भावाने) साधणारा असतो. तिसरा वर्ग अनुवादी स्वरांचा- म्हणजे रागांत घेतल्या जाणाऱ्या इतर सर्व स्वरांचा. विवादी हा चौथा वर्ग- यात रागांत वर्ज्य वा क्वचित घेतले जाणारे स्वर येतात.

संस्थान = थाट या आधुनिक संज्ञेस समानार्थी प्राचीन संज्ञा. सात स्वरांपैकी निवडक स्वर घेऊन वा वगळून, निर्मितीक्षम चौकट तयार करणे हा अर्थ. संगीतनिर्मितीत विस्तार करण्यात येणाऱ्या राग-चौकटी यामधून सिध्द केल्या जातात. थाट जसेच्या तसे सादर केले जातील अशी अपेक्षा नसते. संगीत सर्जनासाठी उड्डाणपीठ म्हणून त्याचा उपयोग असतो. या संज्ञेचा वापर केल्याने १६व्या शतकापर्यंत रूढ असलेल्या मूर्च्छना पध्दतीचा अंत दर्शविला जातो.

सम = तालचक्रांतील पहिली मात्रा. प्राचीन परंपरेनुसार गीतारंभ व तालचक्र यांच्या परस्परसंबंध तीन प्रकारे शक्य. सम म्हणजे स्वरचक्र व तालचक्र यांचे तंतोतंत बरोबर राहणे. आजच्या संगीतात सम गाठणे हा राग वा तालाच्या बंदिशीच्या विस्तारक्रियेतील सर्वोच्च सौंदर्यबिंदु मानला जातो.

सरगम = संगीतग्रामांत समाविष्ट सर्व स्वरांचा निर्देश करणारी संक्षिप्त संज्ञा. कंठसंगीतात सांगीत विस्तारासाठी योजल्या जाणाऱ्या एका तंत्राचेहि ते नाव आहे. स्वरनामांचे नामानुसार गायन करत सांगीत कल्पनांना यांत प्रत्यक्ष केले जाते.

सरगमगीत = स्वरनामांचा रचनाघटक म्हणून वापर करून तयार केलेली संगीतरचना. म्हणजे या रचनात भाषिक शब्द नसून केवळ स्वरनामे असतात.

साथ = सांगीत निर्मितीत केली जाणारी संगत – सुरावटींत, लयीच्या अंगाने, वाद्यांद्वारे वा गायनाने.

सादरा = हिंदुस्थानी कलासंगीतातील ध्रुपद प्रकारातील झपताल तालात बांधला जाणारा एक उपभेद .

सावन हिंडोला = पावसाचे स्वागत करणारी गीते अंतर्भूत असणारा संगीतप्रकार. नावात सूचित केल्याप्रमाणे या गीतांत अनेकदा झोपाळे व त्यांची आनंदोत्सवांतील भूमिका वर्णित.

सीधी = सरल गति. लयगत व सुरावटीतील सरळ गति सूचित करणारी संज्ञा.

सुर = सांगीत स्वर.

सुरावर्त = रागाच्या गुंतागुंतीचा उलगडा व्हावा म्हणून स्वरनामांच्या वापरांतून सिध्द केलेली रचना.

सुषिर = नादछिद्रांमधून फुंक मारल्यामुळे जी वाद्ये नादनिर्मिती करतात त्यांना भारतीय संगीतशास्त्रानुसार सुषिर म्हटले जाते. या वर्गातील वाद्यांना वाद्यशास्त्रांत कंपितवायुस्तंभ म्हणतात.

स्थायी = स्वरांची मूलभूत रचना या संदर्भात एखाद्या स्वराचे स्थिर उच्चारण वा त्याच स्वराची पुनरावृत्ति म्हणजे स्थायी. तसेच रचनेच्या विभागाच्या संदर्भात पहिल्या विभागाचे स्थायी हे नाव असून सर्वसाधारणत: तींत स्वरसप्तकाच्या पूर्वार्धाचा शोध घेतलेला असतो.

स्वर = सांगीत स्वर (षड्ज, ऋषभ इ.) अथवा भाषिक स्वर (असे अ, आ, इ, ई).

स्वरग्राम = प्राचीन भारतीय संगीतशास्त्रानुसार पायाभूत स्वरांची व्यवस्था. ज्या स्वरापासून स्वरग्राम सुरु होई त्याच्या नावाप्रमाणे षडजग्राम, गांधारग्राम व मध्यमग्राम या तीन ग्रामांचा प्रघात प्राचीन भारतात संमत.

स्वरार्थ = स्वरनामांचा वापर करून संगीताविष्कारांत सिध्द केलेला एक संगीतरचनाप्रकार. ह्यात स्वरनामांचाच वापर करून सार्थ काव्यरचना केलेली असल्याने रचनेतील स्वर, स्वरनामे आणि उच्चारित शब्द यांची सांगड असते. यालाच बामायना अशीही संज्ञा.

होरी = होली म्हणून ज्ञात असलेला रंगांच्या उत्सवाचे वर्णन करणारी गीते ज्यांत असतात असा कंठसंगीताचा सुगम प्रकार. प्राय: लोकसंगीतातून उद्भूत. कलासंगीतातील ध्रुपद या संगीतप्रकारांतही अशा वर्णनाची गीते असतात व ती धमार तालात असतात, म्हणून होरी धमार म्हणून ओळखली जातात. सुगम संगीतातील होरीपेक्षा या रचना अर्थातच निराळ्या पध्दतीने सादर केल्या जातात. या गीतांत कृष्णाची गोपींबरोबरची रंगांचा खेळ असलेली प्रेमक्रीडा साजरी करतात.

टीपा

मेल

संज्ञेचा अर्थ सभा, मीलन, एकत्र येणे असा असून हिंदी शब्द मिलना यापासून त्याची व्युत्पत्ति लागू शकते. संगीतशास्त्रांत त्याचा खास अर्थ आहे. आधारस्वरापासून त्याच्या अष्टमस्वरापर्यंतच्या सात पायाभूत स्वरांची, क्रमयुक्त, आरोही व अवरोही, व निर्मितीक्षम व्यवस्थेत परिणती होईल अशा रीतीने स्वरांना एकत्र आणणे म्हणजे मेल होय.

१३३६ मध्ये विजयनगरच्या साम्राज्याच्या स्थापनेस कारणीभूत असणाऱ्या स्वामी विद्यारण्य यांनी ही संकल्पना पहिल्याने वापरली. त्या काळी देशात प्रचलित असलेल्या ५० रागांची त्यांनी निश्चिती केली. प्रचलित संगीतशास्त्रीय ग्रंथ व त्यात अनुसरलेली रागांतर्गत स्वरांतरांची व्यवस्था लावण्याची पध्दति रूढ रागांचे स्पष्टीकरण करू शकत नाहीत असे त्यांच्या लक्षात आले. वीणेवरील स्वरांतरांची व संबंधित पडद्यांची मांडणी याच्या आधारे त्यांनी एका सप्तकक्षेत्राची अशी विभागणी केली की त्यामुळे सर्व १२ स्वर एकाच सप्तकक्षेत्रात स्थापणे शक्य झाले. रागासाठी आवश्यक ती सप्तकक्षेत्राची प्रस्तुत मांडणी मेल म्हणून ओळखली जाते.

पूर्वीच्या मूर्च्छना पध्दतीत सप्तकक्षेत्रांचा आरंभाचा स्वर बदलून इष्ट ते स्वर मिळवणे संभव होते. मेल पध्दतीने या पूर्वीच्या पध्दतीस मागे टाकले. थाट व संस्थान या मेल संज्ञेस समानार्थी संज्ञा होत.

राग-रागिणी वर्गीकरण

मध्ययुगात वाढत्या रागसंख्येचे वर्गीकरण करण्याचा एक मार्ग राग-रागिणी असे वर्ग तयार करणे हा होता. राग-रागिणी ही संज्ञा अनेक पातळ्यांवर वावरते. आध्यात्मिक पातळीवर ही संज्ञा शिव-शक्ति वा पुरुष-प्रकृति या जोड्यांचे प्रतिबिंब होय, तर संगीतात ती मर्दानी व जनानी तत्त्वे दर्शविते.

संगीतशास्त्रीय परंपरा ६ राग व ३० रागिणींचा उल्लेख करते. नाट्यशास्त्रातील नायक-नायिका भेदाचाही प्रभाव या विचारावर पडलेला असणे शक्य आहे.

रागांपासून रागिणी वेगळ्या करण्यासाठी वेगवेगळ्या कालांत वेगवेगळे निकष पुढे करण्यात आले आहेत. त्यापैकी काही महत्त्वाचे असे -

१. मूळचे सहा ऋतुसंबध्द ते राग, व बाकीच्या रागिणी होत.
२. द्रुतगती व चंचलप्रकृती रागिणींपेक्षा संथ लयीत चालणारे व गंभीर प्रकृती राग निराळे पडतात.
३. राग-रागिणींच्या नावांवरूनच त्याच्या लिंगभेदाचा उलगडा होतो.
४. रागिणींमधील स्वरांतरे लहान असून रागांची मोठी असतात.

चित्रे रंगविणे वा तत्सम इतर कार्यांत जरी या वर्गीकरणाची मदत होत असली तरी प्रत्यक्ष व्यवहारात या वर्गीकरणाला काही भूमिका दिसत नाही.

श्रुती उपपत्ती

एका स्वराष्टकाच्या मर्यादेत व्यवहार्य, ओळखण्याजोग्या आणि मापण्यासारखी संख्येने २२ सूक्ष्म स्वरांतरे असतात ही प्रसिध्द भारतीय भूमिका प्रस्तुत सिध्दांताद्वारे मांडली जाते.

सांगीत ग्रामातील क्रमाने वाढणारी तारता व स्वर मापण्यासाठी जे लघुत्तम एकक मानले जाते त्यास श्रुति असे म्हणतात. श्रुति यास तसे म्हणतात कारण तिची निश्चिती मुख्यतः तीक्ष्ण श्रवणशक्तीद्वारे होते. श्रुती संख्येने बावीसच का याचे निर्णायक उत्तर अजून दिले गेलेले नाही. परंपरेने २२ श्रुती पाच वर्गांत विभागल्या जातात.

श्रुती उपपत्तीच्या सर्व महत्त्वाच्या अंगांविषयी कटोकटीचे वाद आजही खेळले जातात. पैकी काही अंगांची सारांशाने नोंद अशी -

१. श्रुती समान नसतात.
२. प्रत्येक स्वर आपल्या पहिल्या श्रुतिवर स्थापित होतो.
३. या उपपत्तीचा अर्थ मानस-ध्वनिशास्त्रीय विवेचनाने लावता येतो.
४. पाश्चात्त्य स्वरग्रामाचे ध्वनिशास्त्रीय स्पष्टीकरण आणि श्रुती उपपत्ती यांचे सामंजस्य प्रस्थापित केले तर पाश्चात्यांचा नैसर्गिक स्वरग्राम व हिंदुस्थानी बिलावल थाट हे जुळतात असे दाखविता येईल.

या विधानांच्या नेमकी उलट जाणारी मतेहि मांडली गेली आहेत.

स्टाफ नोटेशन

सांगीत तपशील चिन्हे, अक्षरे वगैरेच्या साहाय्याने पाश्चात्त्य परंपरेत विकसित झाल्याप्रमाणे लिहिण्याच्या प्रघातास स्टाफ नोटेशन म्हणतात. या पध्दतीत उभ्या व आडव्या रेषा, व त्यामधील जागा महत्त्वाच्या भूमिका बजावतात. सातव्या शतकापासून उत्क्रांत होत आलेल्या या सूक्ष्मविस्तृत पध्दतीच्या आजच्या रूपात इतर अनेक संगीतपध्दतींचे लेखन करण्याची क्षमता आहे. स्वरलेखन हे देशातील सांगीत संस्कृतीचे पुढारलेपण दाखविण्यासाठी अत्यावश्यक मानले गेल्याने ब्रिटिश कालखंडात पाश्चात्त्य स्टाफ नोटेशनच्या प्रभावाखाली उघडपणे आडव्या स्वरलेखनाच्या भारतीय परंपरेत बरेच बदल करण्यात आले.

निवडक संदर्भग्रंथ सूचि

संगीताचा इतिहास

भातखंडे, वि. ना. **ए शॉर्ट हिस्टॉरिकल सर्वे ऑफ द म्युझिक ऑफ अप्पर इंडिया**, बी. एस्. सुखटणकर, मुंबई, १९३४.
----------. **ए कम्पॅरेटिव् स्टडी ऑफ सम ऑफ द लीडिंग म्युझिक सिस्टिमस् ऑफ द 15थ्, 16थ्, 17थ्, 18थ् सेंचुरीज्.**
-----------. **उत्तर भारतीय संगीत का संक्षिप्त इतिहास**, संपा. लक्ष्मीनारायण गर्ग, भाषांतर – अरूणकुमार सेन, संगीत कार्यालय, हाथरस, १९७४.
स्वामी, प्रज्ञानंद. **ए हिस्टॉरिकल स्टडी ऑफ इंडियन म्युझिक**, आनंदधाम प्रकाशन, कलकत्ता, १९६५.

शास्त्र

अहमद नज्मा परवीन. **हिंदुस्थानी म्युझिक, ए स्टडी ऑफ इटस् डेवेलपमेंट इन 17थ्, 18थ् सेंचुरीज**, मनोहर पब्लिकेशनस्, न्यू दिल्ली, १९८४.
भातखंडे, वि. ना. **हिंदुस्थानी संगीत पध्दति** (भाग १-४), संगीत कार्यालय, हाथरस, १९५२, १९६७, १९७४, १९७६.
डॅनिएलु ॲलें. **इँट्रोडक्शन टु द स्टडी ऑफ म्युझिकल स्केलस्**, ओरिएंटल बुक्स, रीप्रिंट – मुन्शीराम मनोहरलाल पब्लिशर्स, न्यु दिल्ली, १९७९.
शास्त्री, वासुदेव. **संगीतशास्त्र**, हिन्दी समिती, लखनौ, १९६८.

राग

बंद्योपाध्याय, एस्. **दि ओरिजिन ऑफ राग - ए कन्साइज हिस्टरी ऑफ द इवोल्यूशन, ग्रोथ ॲन्ड ट्रीटमेट ऑफ राग फ्रॉम द एज ऑफ भरतमुनी टू भातखंडे**, (दुसरी आवृत्ति), मुन्शीराम मनोहरलाल पब्लिशर्स, न्यु दिल्ली, १९७७.
डॅनिएलु, ॲलें. **दि रागाज् ऑफ नॉर्दर्न इंडिअन म्यूझिक**, बॅरी रॅडक्लिफ, लंडन, १९६८.
जयराजभॉय, एन्. ए. **दि रागाज् ऑफ नॉर्दर्न इंडिअन म्युझिक - देअर स्ट्रक्चर ॲन्ड इवोल्यूशन**, फेबर ॲन्ड फेबर, लंडन, १९७१.

ताल

शर्मा, भगवतशरण. **तालप्रकाश**, संगीत कार्यालय, हाथरस, १९७८.

आवाज जोपासना शास्त्र

देवधर, बी. आर्. **आवाज साधना शास्त्र**, मंगल प्रकाशन, नागपूर, १९७९.

स्वरलिपी

कोएलरूटर, एच्. जे. **पाश्चात्त्य संगीत और उसकी स्वरलिपी**, भाषांतर - दीपाली नाग, संगीत नाटक अकादमी, न्यु दिल्ली, १९७३.

घराणी

देशपांडे, वामनराव. **इंडिअन म्युझिकल ट्रॅडिशन्स् - ॲन इस्थेचिक स्टडी ऑफ घरानाज् इन हिंदुस्थानी म्युझिक**, भाषांतर एस् एच् देशपांडे, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९७३.
विलायत हुसेन खान. **संगीतज्ञों के संस्मरण**, संगीत नाटक अकादमी, न्यु दिल्ली, १९५६.

ध्रुपद

धोंड, एम्. वी. **प्रबंध, ध्रुपद, ख्याल**, मुंबई मराठी ग्रंथ संग्रहालय, मुंबई, १९७५.

ठुमरी

वाजपेयी भारतेन्दु. **ललनपिया की ठुमरीयाँ**, उ. प्र. संगीत नाटक अकादेमी, लखनौ, १९७७.

तेलंग गंगाधरराव (संपादित). **ठुमरी संग्रह**, उ.प्र. संगीत नाटक अकादमी, लखनै, १९७७.

चरित्रग्रंथ

गर्ग, लक्ष्मी नारायण. **हमारे संगीतरत्न**, संगीत कार्यालय, हाथरस, १९७८.
चौबे, सुशीलकुमार. **हिंदुस्थानी संगीत के रत्न**, उत्तर प्रदेश हिन्दी ग्रंथ अकादमी, लखनौ, १९७६.
जरीवाला, जयन्तिलाल एस्. **अबदुल करीम खान - द मॅन ऑफ द टाईम्स - लाईफ ॲन्ड आर्ट ऑफ ए ग्रेट म्युझीशिअन**, मुंबई, १९७३.
जोशी, जी. एन्. **डाउन मेमरी लेन**, ओरिएन्ट लॉंगमन्स, मुंबई, १९८४.
ठाकुर, ओंकारनाथ. **वाग्गेयकार**, बनारस हिंदु विद्यापीठ,
देवधर, बी आर्. **थोर संगीतकार**, अखिल भारतीय गांधर्व महाविद्यालय मंडल, मुंबई.
देवधर, बी आर्. **विष्णु दिगंबर पलुस्कर**. देवधर स्कूल ऑफ इंडिअन म्युझिक, मुंबई, १९७१.
नाडकर्णी, मोहन. **ॲट दि सेंटर**, अल्लाउद्दीन खान संगीत अकादमी, भोपाल, १९८२.
नाडकर्णी, मोहन. **भीमसेन जोशी - द मॅन ॲन्ड हिज् म्युझिक**, प्रिझम कॉम्यूनिकेशनस्, मुंबई, १९८३.
भट्टाचार्य, तरुण. **उस्ताद अल्लाउद्दीन खान ॲन्ड हिज म्युझिक**, बी. एस. शाह प्रकाशन, अहमदाबाद, १९७९.
भातखंडे स्मृति ग्रंथ, इंदिरा कला संगीत विश्वविद्यालय, खैरागढ, १९६६.
मित्तल, प्रभुदयाल. **संगीताचार्य बैजु और गोपाल**, साहित्य संस्थान, मथुरा, १९६१.
मिश्रा, सुशीला. **ग्रेट मास्टर्स ऑफ हिंदुस्थानी म्युझिक**, हेम पब्लिशर्स, न्यु दिल्ली, १९८१.
राघवन् वी. **द ग्रेट इंटिग्रेटर्स**, गवर्नमेंट ऑफ इंडिया, १९७९.
राव, एन् जयवंत. **खादिम हुसेन खान सजनपिया**, सजन मिलाप, मुंबई, १९८१.
रिजवी, डॉली**. ग्रेट म्युझिशीअन्स ऑफ इंडिया**, इंडिया बुक हाउस एज्युकेशन ट्रस्ट मुंबई, १९७२.
वाजपेयी, अशोक. **कुमार गंधर्व**, राजकमल प्रकाशन, न्यु दिल्ली, १९८२.
शंकर, रवी. **माय म्युझिक माय लाईफ**. कॅप्टन लि. लंडन, १९६९.
शंकर, राजेन्द्र. **उस्ताद अल्लाउद्दीन खान**, एस् एस् बाटलीवाला, मुंबई, .
सिंग, नैना आर्. **मुश्ताक हुसेन खान**, संगीत नाटक अकादमी, न्यु दिल्ली, १९८४.

वाद्यसंगीत आणि सांगीत वाद्ये

चक्रवर्ती, इंद्राणी. **स्वर और रागों के विकास में वाद्यों का योगदान**, चौखंबा ओरिएंटालिआ, वाराणशी, १९७९.
देव, बी चैतन्य. **भारतीय वाद्य**, महाराष्ट्र साहित्य संस्कृती मंडळ, मुंबई, १९७६.
कोठारी, के. एस्. **इंडिअन फोक म्युझिकल इंस्ट्रुमेंटस्**, संगीत नाटक अकादमी, दिल्ली, १९६८.
मिश्रा, लालमणि. **भारतीय संगीत वाद्य**, भारतीय ज्ञानपीठ, दिल्ली, १९७३.

ध्वनिमुद्रिका सूची

घराणी

ग्वाल्हेर घराणे

पंडित कृष्णराव शंकर HMV ECSD २४५३

राग तोडी – लाल मनावन मै चली (तिलवाडा), राग हमीर – साच सूरन गाये (एकताल)

टप्पा काफी – ओ मिया जानेवाले (पंजाबी)

आग्रा घराणे

फैय्याज खान HMV EALP १३९६

राग भंकार – ख्याल, राग देस – होरी ठुमरी

लताफत हुसेन खान HMV ECSD २७५९

राग प्रदीपकी – देखो री एक जोगी (एकताल), मोरे अंगनवा आवो जी (त्रिताल)

राग बागेश्रा बहार – जा जा रे कगवा (एकताल) ऋतु बसंत (त्रिताल)

जयपूर घराणे

मल्लिकार्जुन मन्सूर EMI PSLP १३८२

राग यमनी बिलावल – आली री कतवे गये, राग बिहागडा - ये प्यारी पग होले

पतियाळा घराणे

बडे गुलाम अली खान EALP १२६५

राग दरबारी कानडा, राग कौशी धानी

नजाकत अली अणि सलामत अली ७EPE १२२४

राग मालकंस, ठुमरी पहाडी

किराना घराणे

अब्दुल करीम खान ३३ECX ३२५३

राग बसंत, जोगिया, राग शंकरा, प्रेम सेवा शरण, चंद्रिका हा जणु

राग शुध्द कल्याण, उगीच का कांता, राग भैरवी ठुमरी – जमुना के तीर

अब्दुल वहीद खान HMV ECLP २५४१

राग पटदीप - पिया नही आये, राग मुलतानी – जा को मना, राग दरबारी कानडा – गुमानी जगत

रामपूर सहस्वान घराणे

मुश्ताक हुसेन खान EMI ECLP २६६८

राग बिहाग - ख्याल आणि तराणा, राग देश - तराणा, सरपरदा बिलावल – टप्पा, राग जिला ठुमरी

निसार हुसेन खान HMVECLP २२६०

राग अभोगी, राग गोवर्धन तोडी

गुलाम मुस्तफा खान ECSD २४७१

राग भूपाल तोडी, राग बागेश्री, राग सरस्वती, राग नायकी कानडा

हफीज अहमद खान POLYDOR २३९२९३१

राग बसंत मुखारी, रसरंजनी, शहाणा (तराणा), भैरवी ठुमरी

इंदोर घराणे

अमीर खान HMV ECLP २७६५

राग बिलासखानी तोडी, राग अभोगी

मेवाती घराणे

मणिराम, प्रतापनारायण, पं. जसराज HMV ECSD २७६७

राग जोग, राग धनाश्री

संगीतप्रकार

ध्रुपद धमार

नसीर मोइनुद्दीन डागर व नसीर अमीनुद्दीन डागर HMVEALP १२९१

राग दरबारी कानडा - आलाप व धमार, अडाणा - ध्रुपद

ख्याल – घराणे या शीर्षकाखाली पाहा

तराणा

मुश्ताक हुसेन खान EMI ECLP २६६८

राग देश

मोगुबाई कुर्डीकर REGAL EIRZ १७

राग यमन, राग बागेश्री

टप्पा

पंडित कृष्णराव शंकर HMV ECSD २४५३

राग काफी - ओ मिया जानेवाले

सिध्देश्वरी देवी HMV ECSD २५२०

राग अडाणा बहार

ठुमरी

रसूलन बाई HMV ECLP ४१५४३

राग भैरवी – रस के भरे तोरे नैन (जत ताल)

सिध्देश्वरी देवी HMV ECSD २५२१

राग खमाज - जावो बलम नाही बोलो

दादरा

सिध्देश्वरी देवी HMV ECLP ४१५४३

तरपे बिन बालम मोरा जिया, चमकन लागो बिंदिया

सावन

बेगम अख्तर POLYDOR २३९२८३८

पपिया धीरे धीरे बोल

भजन

ओंकारनाथ ठाकुर COLUMBIA ३३ECX ३३०१

मै नही माखन खायो

बडे गुलाम अली खान ODEON MOAE ५००४

हरी ओम् तत्सत्

कव्वाली

इक्बाल, अफजल आणि साब्री EMI S /MDCE ४००३

आझाद युसुफ कव्वाल HMV ७EPE १४३१

वाद्ये

रुद्र वीणा

झिया मोइनुद्दीन डागर HMV ECSD १३७०
राग चंद्रकंस व जोग

विचित्र वीणा

अहमद रझा खान HMV S/७LPE ४०१३
राग मारु बिहाग त्रिताल, ठुमरी मिश्र गारा
अब्दुल अझीझ खान HMV ८-१५४००
राग भैरवी आणि पिलु

सुरबहार

इम्रत खान HMV EASD १३७०
राग मारवा

सरोद

अली अकबर खान EP७EPE १२०९EMI
राग भीमपलासी तोडी व मालकंस
अमजद अली खान EP ७EPE १२०९ EMI
राग शहाणा व तिलक कामोद

सितार

विलायत खान HMV ASD २३४१
राग अहीर भैरव व खमाज
रवि शंकर HMV ASD २३४१
राग खमाज व ललित

संतूर

शिव कुमार शर्मा HMV ECLP २३४६
राग ललत, धुन भैरवी, कलावती, धुन पहाडी

गिटार

विश्वमोहन भट्ट HMV ७EPE १४९३
राग देश व पहाडी

मेंडोलिन व बांसरी

खगेन डे व नगेन डे HINDUSTAN १३०७-०००१

वॉयलीन

गजाननराव जोशी HMV ७EPE १२४७
राग खमाज व हंसकिंकिणी
वी. जी. जोग EMI ECSD ४१५०१
राग झिंझोटी व अडाणा

सारंगी

बुंदु खान HMV २ MR २३८
राग दरबारी व मालकंस
राम नारायण
राग यमन, कोमल ऋषभ आसावरी
राग देश व रुपकली

इसराज

आशिष बंदोपाध्याय EMI SENGE ११०१२
जौनपुरी व बिहाग

बांसरी

पन्नालाल घोष EALP १२५२
राग यमन व श्री

शहनाई

बिसमिल्ला खान ECSD २६२५
बिलासखानी तोडी व रागेश्वरी

पिआनो

वी. बलसारा EMI EAD १४०४
चारुकेशी व मिश्र पिलु

हार्मोनियम

ज्ञान प्रकाश घोष HMV EALP १३२०
जोग, पिलु, तोडी, भैरवी

जलतरंग

हिमांशु विश्वास HMV ECLP २३६१
दुर्गा, भूपाल तोडी

पखवाज

अर्जुन शेजवळ EMI ECSD २९८४
चौताल व धमार

तबला

अहमदजान थिरकवा HMV ७EPE १२५४
एकताल व झपताल

ड्रम्स ऑफ इंडिया HMV ECSD २३६२

